

EXISTENTIAL SEMIOTICS

〔芬兰〕埃罗·塔拉斯蒂 著
Eero Tarasti
魏全凤 颜小芳 译

当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

存在符号学



四川出版集团
四川教育出版社



存在符号学

Existential Semiotics

存在主义是当代思想中一股强大的潮流， 而符号学是文科的总方法论。表面上看，这两者一个求虚重直觉，另一个求实重分析。要把两者糅合起来，需要非同一般的努力。塔拉斯蒂这本书把思想的挑战变成了思维的魅力，生动活泼，又不失深刻睿智，让人捧读时欲罢不能，这是一个学术的奇迹。

赵毅衡（四川大学符号学—传媒学研究所所长）

ISBN 978-7-5408-6030-1



定价：48.00元



当代符号学译丛　主编：张　杰　赵毅衡

存在符号学

〔芬兰〕埃罗·塔拉斯蒂　著
Eero Tarasti
魏全凤　颜小芳　译

四川出版集团
四川教育出版社
·成都·

四川省版权局著作权合同登记号：图进字 21-2009-49 号

图书在版编目（CIP）数据

存在符号学 /（芬）塔拉斯蒂（Tarasti, E.）著；魏全凤，颜小芳译.
成都：四川教育出版社，2012.7
（当代符号学译丛 / 张杰，赵毅衡主编）
ISBN 978-7-5408-6030-1

Ⅰ. ①存… Ⅱ. ①塔… ②魏… ③颜… Ⅲ. ①符号学-研究 Ⅳ. ①H0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 139255 号

责任编辑 赵 文 赵 华
封面设计 何一兵
版式设计 王 凌 张 涛
责任校对 左倚丽
责任印制 杨 军 陈 庆
出版发行 四川出版集团 四川教育出版社
地 址 成都市槐树街 2 号
邮政编码 610031
网 址 www.chuanjiaoshe.com
印 刷 四川福润印务有限责任公司
制 作 四川胜翔数码印务设计有限公司
版 次 2012 年 7 月第 1 版
印 次 2012 年 7 月第 1 次印刷
成品规格 168mm×240mm
印 张 25 插页 3
定 价 48.00 元

如发现印装质量问题，请与本社调换。电话：（028）86259359
营销电话：（028）86259477 邮购电话：（028）86259694
编辑部电话：（028）86259381

当代符号学译丛

总 序

赵毅衡 张 杰

符号学不是一门新学科，却是近20年来发展最迅速的人文社会学科。其原因倒是在学院之外：整个人类文化正在我们眼前发生剧烈变化，我们都能感觉到一切在变，并给了它各种好好坏坏的称呼："信息经济"、"超级现实"、"平坦地球"、"精神分裂时代"、"泛审美化"、"奇观时代"、"消费时代"、"消闲时代"、"娱乐至死时代"、"历史终结"、"流动现代"、"软件现代"，不一而足。每个称呼都很有道理，都有道理就说明没有一个能解决问题。人类思维的习惯，是从现象纷纭背后寻找一种规律。偏偏在这个紧要的转变关头，我们苦于不理解这个时代，我们焦虑无法把握现象流，更无法窥看一眼可能的未来。

这就是当前符号学繁荣的背景：符号学就是意义学，意义的发生、传送、理解，是符号学的基础问题；文化的定义有几百种，我认为我20年前在《文学符号学》一书中提出的定义依然有用：文化是一个社会所有意义活动的总集合。因此，符号学既然研究意义，它的主要研究对象就是文化。

当前文化的一个总特点，就是符号活动出现了剧烈变化：数量上是符号淹没人类活动，品质上是符号杂出多元，价值上符号渐渐代替物质成为目的，社会上符号越来越成为权力杠杆。因此，对这个世界的理解的焦

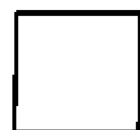
虑，或许只有强调符号学这个社会文化研究的“公分母”，才有可能解决。这就是我们策划这套译丛的动机：让我们看看全世界一些最杰出的头脑，是如何从符号学角度考虑当代文化诸问题的。

为什么要看译著？不是说中国人无法独立对付这个课题，中国是世界符号学最早的发源地之一：先秦名学（墨子名辩论、道家意言说、儒家正名说、名家学说）已经深入研究符号学诸课题；佛教哲学（尤其是因明论与唯识宗）对符号研究作出巨大贡献。进一步研究中国传统，将让全世界符号学界倾听。目前全世界各大学有几十个符号学研究中心，有40多份刊物/网刊。中国在符号学研究上，落后于传统文化大国，也落后于瑞典、芬兰、丹麦、意大利、西班牙、日本、印度等重视学术的欧亚国家。无论是为继承传统，还是为开发学术资源，中国没有理由落后。现在中国各大学纷纷开出符号学课程，本译丛或许能给老师和同学们打开一些思路。

然而，符号学面对的课题，是世界性的。这不是说符号学有“普世性”，而是说符号学研究本身就是跨越文化边界的，是高度比较的。格雷马斯曾经不无忧虑地建议，共通的表意模式，恐怕只能在比较“同质”的文化之间考虑。如果他看到今日全球青少年在打同一种电子游戏，玩类似的恋爱游戏，他进行符号模式研究时，可能会放心得多。正是因为看到这样一个趋势，本译丛的编者译者同人，才坚信这项工程有助于中国人理解世界、理解自身。

符号学—传媒学的理论涵盖面，超出了传统的“学术”研究范围。文学、艺术学、美学、哲学、音乐学、信息论、认知科学、教育学、社会学、心理学、文化研究、商品经济研究、市场研究、城市规划、设计研究、计算机研究、游戏机设计、生态学、旅游研究、动漫研究等等门类，均有学者在应用符号学。他们的贡献，必然会丰富符号学理论。所以本译丛有意挑选多样主题、多方向内容。

身处正在巨变的文化中，往往当局者迷。符号学能帮助我们跳出细节，跳到庐山外，看到云遮雾盖后面的底蕴。莫泊桑经常到埃菲尔铁塔里喝咖啡，他与19世纪大多数巴黎人一样，极端讨厌这个竖在眼前的铁家伙，但是在整个巴黎，只有到埃菲尔铁塔里才看不到埃菲尔铁塔。巴尔特分析说这个塔绝对无用，是个不需要理由的空的存在，然后才变成巴黎的意义所在。我们比他们更聪明：我们愿意在远眺埃菲尔铁塔的地方，手握一本符号学坐下来，瞅着这个人类愚蠢的产物，看它在眼前变幻成文明之



美的象征。然后在咖啡热腾腾的雾气中，嫣然一笑：原来变化并不神秘，是我们的解读让世界变成意义无穷，符号化就是我们的生存秘诀，更是淹没人类未来的洪峰。

（附注：本译丛受四川大学985工程文化遗产与文化互动平台的支持。）

跨越一切界限

——中文版序言

本书一版于2000年在印第安纳大学出版社出版。书中阐述了一种新的符号学理论，我称之为“存在符号学”。很感谢托马斯·A. 西比奥克将此书列入“符号学先驱”系列丛书。然而印第安纳大学出版社社长约翰·高尔曼问我：“什么是存在符号学呢？与存在的生命相同吗？”他脑海里浮现的肯定是美国超验主义者亨利·梭罗的《瓦尔登湖》吧。

不过，我的理论完全是一名欧洲学者的研究结果，事实上，如果要向国外的读者介绍自己，我会在新书的封底印上下列文字：“……一名欧洲学者、音乐家和有着芬兰血统的作家，因其在符号学方面的贡献而为人所知。”我首先是一名研究者，大学教授，目前为止我出版了30余本著作，大多数是关于符号学和音乐学的。大约15年前，我开始发展一种全新的符号学理论，这一学科在我的学生时代就给我带来莫大的乐趣。但是在接触法国结构主义、克劳德·列维－斯特劳斯以及阿尔吉尔达·朱利安·格雷马斯和他的巴黎学派之前，我阅读的内容都是德国哲学。我曾将黑格尔的《逻辑学》和海德格尔的《存在与时间》翻译成芬兰语。那是20年前的事了吧。不过之后，我的兴趣转到民族学和人类学，于是我到巴西研究印第安人的神话与音乐。同时我一直继续音乐研究，主要是钢琴。我最初在赫尔辛基的西贝柳斯研究院，后来在维也纳、里约热内卢、美国的布卢明顿

等地。这一切似乎离存在符号学这类哲学问题非常遥远，但是它们会在我写作时下意识地涌向笔端。在我的研究生涯中，每次去参加学术研讨会时，我会听到人们说：塔拉斯蒂不是学者，他是音乐家。但是当我以音乐家的身份出席时，人们又说：塔拉斯蒂不是音乐家，他是学者。

作为一名符号学家，我选择的“学派”是法国符号学，但是我也从美国符号学、俄罗斯符号学、欧洲符号学获得灵感。当我在芬兰、爱沙尼亚和法国出版了第一部小说《安福塔斯教授之谜》(*Secret of Professor Amfortas*)时，我感觉我从师承的符号学研究中解放出来了，我敢于发表属于我自己的东西。这也使我返回德国和法国哲学之“根”，如康德、黑格尔、克尔凯郭尔、谢林、歌德、雅斯贝尔斯、萨特、波伏娃、马塞尔等。

因此，我的新方法的特征之一是，其理论观念结合了包括欧洲和美国在内的多种语言领域和传统。此书一版在印第安纳大学出版社出版之后，我在该书法语和意大利语版出版时大大地扩展和重编了，这些新版与美国版不同，新版聚焦于纯粹理论和认识论，而非先前版本的以应用为主。不过中文版融合了先前版本的一切内容，因此，目前这一版本是最完整的。考察不同的版本目录，你会发现我的重心所在。你可以发现一些人物重复的次数有多少，如阿多尔诺、罗兰·巴尔特、贝多芬、卡尔纳普、德彪西、艾柯、歌德、格雷马斯、黑格尔、海德格尔、胡塞尔、尼采、皮尔斯、普鲁斯特、萨特、索绪尔、谢林、席勒、舒茨、西比奥克、西贝柳斯、托尔斯泰、于克斯库尔、冯·赖特、瓦格纳等。这些名字将反映出整个理论背景导向。

如果你要我用几句话对存在符号学作解释，我的回答如下：本书尝试为符号学研究开启新的认识论基础，此外，也可以运用新的符号学分析模式。那么，为什么我们需要此种分析？这并非因为我们不满足于从索绪尔、皮尔斯，到列维-斯特劳斯、格雷马斯，再到艾柯和洛特曼的“经典符号学”及其后代变体，也并非因为不满足于从罗兰·巴尔特到福柯、克里斯台娃等当代学者的后现代主义和后结构主义，而是因为我们需要新的理论，因为现实是不断流动变化的，理论也是具体体验的必然产物。我相信2011年，我们已经不在“后——”时代，而是处于新的人类环境中，这一新的世界已经从先前的全球化、巨大的交往爆炸中转向了。也正是在这一环境中，千百年来的各类传统会成为当今复杂世界中令人惊叹的现实，并为世界开启新的大道。这就是我一直称我们时代的符号学——符号学总

是先锋思潮和科学——为一种新符号学的原因。然而，在这一“人文环境”中，存在符号学提出了许多观念和范畴，有些是全新的，有些是已有的，但需要在符号学中以新的角度来理解。经典符号学的一些观念得到继承，比如同位素、模态性、符号域、生物符号学、自我－声音、子宫间、表意与交往；提出了一些新的术语，如内符号、外符号、前符号、行动符号、后符号、超符号、准符号、生成符号、现象符号、元模态性；还有一些观念在符号学中是新的，如超验、此在、表象或表现等等。一些术语在早期版本中尚未翻译，以便保持其原有的特征。

符号学理论总是试图成为普遍理论，即在所有时间、地点那里对一切行动者等都保持有效，存在符号学也有如此抱负。如同在历史观念中一样，过去的概念理论在新的理论中作为特殊的个案也同样有效。因此任何人如果愿意，都可以继续格雷马斯、皮尔斯、洛特曼的符号学。不过我以为，将这些知识加以融合后，我们目前已经形成了一种新的理论。并且，人们不能对于一种理论的效度进行更好的检验，除非我们将之译成一门新的语言，从而移植到新的文化土壤。

如果没有我与中国学者和符号学家的接触，存在符号学理论的中文版是不可能出现的。在此，我首先要提及我的同行李幼蒸先生，他特别代表了中国的符号学走向；我猜这本书在中国的接受在很大程度上依赖于他在翻译和著述方面所作的贡献。我与中国的第一次接触是在三年前，当时我受邀参加南京师范大学的南京国际文化符号学研讨会。首先我遭遇了新的文明，这次经历特别有挑战性，也很激动人心。我年轻时在巴西第一次有类似经历，这一次经历则是在中国。这一次国际盛会确定了南京为下一届国际符号学大会的地点，这是这个会议第一次在东方举行。我还要感谢我的中国同行赵毅衡先生、顾嘉祖先生、张杰先生、季海宏先生、陆正兰女士。此外，我深深地感谢我的中文版译者魏全凤女士和颜小芳女士，她们为翻译付出了艰辛的劳动。没有她们的毅力和热情，这本书不会出现在中国读者面前。

埃罗·塔拉斯蒂

2011年1月4日于芬兰赫尔辛基

目 录

第一部分

认　识　论

第一章 通往存在符号学之途

新理论和新思想诞生之初鲜有完整的体系，用来解释文本时，它们很难保持一致。不仅如此，一些观念还会抗拒系统化或“科学化”的表达，因此很多学者采用格言、诗歌或者小说的措辞来阐述。新的“存在符号学”（Existential Semiotics），就与这种方式如出一辙。一些基本的观点以直觉的方式出现在我脑海，而我只能用只言片语来表述。

作为一名符号学研究者，我面临着极具挑战性的任务。光阴倒转，几十年前，第一代符号学让位于第二代符号学。然而，从皮尔斯到格雷马斯与西比奥克，经典符号学一直没有失效。即便是后来的福柯、巴尔特和克里斯台娃的著作，也可以称为“第二代符号学”，更不用提艾柯的小说，德里达的解构、认知科学，及鲍德里亚、博迪厄等人。对于第二代符号学家来说，经典符号学的基础通常被纳入知识背景之中。但尽管如此，这一基础仍然存在。如果脱离了经典符号学，我们就无法理解近期思想家的文本。第二代符号学家都未建构真正意义上的新理论。这些著作重在反映永久价值的条件性、信仰缺失、后现代人的内在冲突，特别关注一切“社会”、“集体”的混乱与危机，而不关注结构本身。结构主义的黄金时代之后，尚无人敢于创造一种新的符号学理论。约瑟夫·马格利斯讨论过流动的宇宙，他认为一切事物处于运动之中，没有井然有序或固定不变的事物。严格的经典符号学模式不宜用来分析这个宇宙。将这种动态的、时间的、流动不止的世界模态化，可能吗？

通过引入海德格尔的“时间过滤”（timefilter）观念，丰富第一代符号学理论，我们能建构一种新方法吗？或者完全抛弃旧的符号理论，在全新的基础上重建？如果对后一问题的回答是肯定的话，那么为什么还要继续称之为“符号学”呢？当然，某些学派坚称本该如此，或者因为皮尔斯或格雷马斯如此说过，而不是因为事物本来如此。见多识广的符号学家经常都能遇见这种人，他们如宾夕法尼亚州兰卡斯特的阿米什人一样，固守教条。我担心他们已经让符号学界发生“动脉硬化”了，符号学要想保持思想先锋的地位就必须更新。

要建立新的符号学，下一个问题是，如何用一种巧妙而又可信的方法来描绘某些直观的、可视的内容？对学者而言，直觉可能起指导作用，不可轻视。问题在于，直觉怎样转换成一种可传达的模式，怎样变成一种元语言？在这种方式下，人们可能会遭遇海德格尔的“存在”或者康德的“先天综合判断”之类的概念。接下来，我将介绍自己的一些观点：

1. 现实由“能量场”组成，普遍存在着特定的法则，要对其进行描述或者归纳是相当困难的。在此场域中，相似的情境或事件之间具有很强的引力。相应的，强大的消极事件或积极事件相互连接，又相互加强：灾难产生更多的灾难，成功带来更大的成功。如《圣经》所述，拥有多的将拥有更多，拥有少的连拥有的都将失去。如果我们想到某事，某事不久就会发生。内在于人类心灵中的一切事物都试图寻求表达；潜在事物或无意识会得到揭示——它们会上升到现实“表层”。

停！我们现在是不是沉迷于心理学分析或者是某些周刊杂志的通灵术（telepathy）之中了？并非如此！——因为我们不懈的努力仍然属于严格意义上的“科学”。上述直观知识如要明晰化，人们就必须具有既能预测未来又能解释过去的方法。这就需要把受时间限制的“存在”直觉变成客观事物。我们要解决卡尔·雅斯贝尔斯的难题，即“始终有效的均是客观的，而瞬间变化却保持永恒的，才是存在的”。

但实际上只有参与其中而非外在观察，才能辨认事件之间的上述联系。很久以前，人类学家在发明了诸如“参与性观察”或者“使人参与的观察”等方法时就意识到了这一点。观察者只能参与其中才能正确地感知人类的能量符号场，同时也才能意识到他/她在影响这个场。乔治·亨利克·冯·赖特几年前曾发表《关于大脑手术的争论》的演讲，他认为，对神经网络的客观描述会使我们产生从解释中解放出来并形成关于人类行动

普遍有效的知识这一错觉。人类的此在（Dasein）世界总是建立在“在此”（therein）的主体在场之上，即使缺席，也是有意味的事实。也许尤里·洛特曼的理论试图在文化内部层面上建立一种“流动”的模式。

2. 上述命题已经紧密触及“外存在”（being out）范畴和“内存在”（being in）范畴，简而言之，即外在范畴和内在范畴。仅仅在外在范畴内进行研究的定论是错误的。甚至这一方法也是错误的，即主体也许有“内在”知识，但他/她必须首先置身事外，佯装无知，以此来“证明”或“合法化”他/她所知事物的正确性。这种现象在社科研究及其他领域中屡屡重演。人们设想，现象的第一性将构成解释的零度客观。

毕竟，内在和外在的概念离不开主观和客观的经典区分，对此，克尔凯郭尔在他的哲学著作中用了相当多的篇幅加以论述。普遍存在的科学范式决定了主观和客观有如下关系：客观物理条件和规律限制我们的主观情感和选择。克尔凯郭尔的观点非常激进：主观和客观从不相遇。它们不是分离的场域，主观并非始于客观的终结处。事实上，它们殊途同归，都是通往“此在”世界的两种不同的途径。

在《解释——激进但并非无章可循》（*Interpretation，Radical but Not Unruly*）（1995，p. 52）一书中，约瑟夫·马格利斯的论辩沿着相同的思路：“不存在这样一种已知的程序（规则、标准、算法、法律等等），让我们从对任何物理事件的描述中，能够有把握地推断出我们能自发（自觉）地识别有任何文化意义的事件；我们也不可能从任何具有文化意义的事件中，推断出具有任何合理细节的相关物理事件，或者推断出可显现具体文化细节的指涉。”

在存在符号学中，所谓的“伴属理论”（supervenience theory）也不一定正确。这种理论认为：“如果 x 和 y 具有相同的物理结构，并且 x 具有精神品质 P，那么 y 一定也具有精神品质 P。”人们只需回忆下意大利作家凯撒·帕维泽的长篇小说《月亮与篝火》的情节：主人公从美国返回意大利，来到皮埃蒙特他家附近的小村庄。他走进小时住过的房间，看见了与小时相同的符号。不过，一切都发生了变化。地点 x（以前的村庄）和 y（现在的村庄）在物理层面看来是一样的，但从主体的角度来看，它们的精神意义完全不同。

结构主义者想表明个体的解释如何依赖于历史、传统以及文化。我的主观判断仅仅是在重复一种文化的“自觉性”。为了能够评价主观性的程

度和我的存在选择的自由，我必须了解自己处于何种语境，受制于何种规范。我必须意识到我的选择和行动的局限性，除去自身条件，我能做什么，不能做什么。特别是当我在评价一名艺术家的个性，评价他在文本和话语合唱中的声音时，我必须知道他在多大程度上了解并遵循所处时代的“语法”或“言语”。但是我把我自身、我的主观性置入他的身体——鲁莽地进入他的领地，这样做是否正确呢？

不管怎样，我们必须了解，在古罗马时期，在“太阳王”（路易十四——译者注）的法庭上，或者在战后巴黎的咖啡屋，主体的概念是怎样形成的，这样我们才能理解卢克莱修、拉辛或者勒内·夏尔。

当然，早在普罗普和格雷马斯的行动元模式和叙述理论中就包含了主体/客体的范畴。但是处于符号方阵中的主体或客体意味着什么呢？在新的存在符号学中，需要从内在的角度去看待符号，去识别内在于符号本身的微生物般的生命。叙述学模式和精神分析理论都始于这样的假设：存在着主体和客体。即主体想拥有客体，而催化剂就是弗洛伊德的“内驱力”（Trieb）或者拉康和克里斯台娃的“欲望”（désir）。如何理解呢？欲望的客体是有价值的。瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》中表现出来的力量，就是一个明显的例子。客体被赋予某一个体和集体的价值，因此，客体被作品主人公的此在世界欲望化了。（根据精神分析家的观点，此时人们的脑海里通常会产生各种恋物客体。）

还有更复杂的情况：客体是另一主体，或主体成为了客体。在人类交往中具有普遍的存在法则：将其他主体作为客体的主体很快将自身处于同样的位置；即他也被当做客体对待，因而他会受到同样的对待。基于这种人类对话的原则，已经建立起了利他主义的伦理：用你想让他人对待你的方式来对待他人。但是，人类的交往从来不是完美的，主体并不总能理解人们之间互为客体。在乔治·贝尔纳诺斯的长篇小说《一个乡村教士的日记》（*Journal d'un curé de campagne*）中，牧师没有认识到他在教区中起着怎样的符号作用，导致了他在判断和行动中的失误。

人类知识的另一基本问题就是主体是否能将自己作为客体来体验。想象这样一种情况，主体必须接受医生的活体检查。主体将一个盛有他本人少量血液的容器带到诊所，容器里所盛的是可以决定他自身未来的客观信息。这难道不是主体用一种尴尬的方式注意到自己既是主体又是客体的情况吗？

另一方面，人们可以想象，自己是作为主体出现的，至少这是再清楚不过的事情。我思，故我在……然而，在克尔凯郭尔看来，对于一个主体，没有什么比存在着更艰难的了。它如此之难，以至于主体一生的使命是每时每刻都努力去成为一个存在的主体。他永远不能完全成为存在本身，他只能以此为目标。克尔凯郭尔说："一个存在的主体必须在两条路中选一条。他可以尽其所能来忘记他的存在，这使他变得荒谬可笑，因为存在具有这种特性：不管他想要还是不想要，存在着的事物都存在着。"[同为钢琴家和音乐学家的查尔斯·罗森被誉为"健在的最全能的音乐家"，他曾经说过他想成为一个博学的人。我很惊讶："可你已经是一个博学的人了。"他回答："不是的。一个人只能成为（become）一个博学的人，但不可能是（be）一个博学的人。"我发现这种想法与克尔凯郭尔的思想如此巧合。罗森回答道："这并不奇怪，因为这种观点真的很罗曼蒂克，并且克尔凯郭尔的所有思想都来源于德国耶拿（Jena）哲学。"]除此之外，奥古斯丁已经产生了关于存在主体的思想，比如存在主体之前的异教徒世界，存在主体之后的上帝之城（De civitate Dei）。

对此持怀疑态度的符号学读者，此时也许会将我的书扔到一边，说："这一切与符号学有何相干？毫无关系。"其实我所追寻的也许是符号学中最重要的一点，即符号形成之前的状态，也就是"前符号"（芬兰语"esi-merkkejä"）状态。当符号凝固时，在符号自身层面几乎无所作为。皮尔斯根据符号与自身的关系，对符号进行了分类，得出了一些有趣的结论，比如类符（legisign）/单符（sinsign）/质符（qualisign），或者类型符（type）/个别符（token）等等。但最有意思的是，符号的存在时刻是在符号形成之前或之后，因为符号的生命不会停下来，它们总是不断形成新的客体。总之，如果符号存在，它们就总是处于不断变化的状态。只有在特殊情况下才能将文本或情境分解成一个个清晰的单元。这些单元拥有自己的时刻，这些时刻构成存在的界线。在某些情境中，变动不居的符号流——模仿承载它们的主体的内在运动——稍作停歇，到达自在存在（l'etre en soi）的阶段（符号与其概念相同）。此时，形式和本质、物质和心灵、交往和意义统一于一性（oneness）。可是，停留总是暂时的。

3. 符号总是出现在与某种情境的联系当中。对萨特来说，情境具有社会性，或者政治性。鉴于这种联系，可以从更宽泛的"哲学"意义上来理解符号。符号情境指符号出现时处于某一给定的具体时空的位置。情境

有时能预测，也可能无法预测。在后一种情况下，情境与结构同一。事实上，人们不可能对于情境各执一词。准确地说，符号总是与结构同在。符号可能处于与情境的任何存在关系之中；符号可以否定情境，也可以肯定情境。

有时，符号从情境中获得力量。此时，它们实际上是弱符号；它们自身没有任何内在的力量。甚至能形成结构的部分符号也是弱符号，但没有完全依赖情境的符号那样弱。在结构之外生长的符号常常拥有超强的持久性。有时符号处于否定自身结构的关系中。当符号使自身处于对立的位置时，它们看起来很强大，但实际上并非如此。这种符号完全依赖于结构，虽然这种结构是它们要抗拒的。我们可以社会边缘群体为例，他们是作为普遍规则的对立面出现的。这样的社会边缘群体在语言使用、穿着时尚、音乐鉴赏方面具有不同的符号特征，看起来很强大，但实际上完全依赖于他们要否定的客体。因此，一些看似温和的符号，甚至完全内在的符号——如梦里所见的符号——或许会对一个人的行动产生决定性的影响。能辐射出情境特性的符号是很强大的，例如：瓦格纳歌剧的主乐调是“强符号”，因为它们虽然是情境的，但并不依附于任何系统和结构；意义从置身其中的情境中生长出来。

从某个意义上说，是否有这样一种特殊的“符号”情境？它不是事实，却是可供符号学家选择并能反映某些世界特征的幻境？这种例子并不少见，乔姆斯基生成语法中的例句就描绘出了这样一种情境，“约翰打他的姐姐”，还有分析哲学家青睐的荒谬例子如“法兰西的光头国王”，或者逻辑学家最喜欢的动物是袋熊，等等。

在日常生活中，人们可以把此在当做情境符号，在此情境中，主体必须为他的行动寻找正确的符码。如果涉及伦理情境，就必须使用伦理符码，而不能使用美学符码；如果是历史情境，就必须使用历史符码；如果是存在情境，就必须使用存在符码。但是主体怎样才能找到正确的符码？靠猜测？还是靠推理？人们何时知道他使用了错误的符码，犯了行动上的错误？关于错误与谎言的符号学理论同样有趣［艾柯在《符号学理论》（*Theory of Semiotics*）中有记载］。

在这些情况下，情境由各种同位素组成，各自有自己的标准。因此，必须描述各种符号情境以及不同主体的选择。情境的开放性或封闭性是情境最基本的特点。开放的符号情境不会枯竭，可以提供无穷无尽的符码供

人寻找，但它需要不断地重释和变换符码。只有不断地追求确切的解释，才能采取符号学意义上的正确行动。

怎样才能进行正确的情境处理呢？可以列一张关于符号情境的表单：(1) 社会规则——礼貌符码先于真实符码。(2) 历史情境——在此情境中，人们必须能够阅读和正确解释过去的符号。(3) 存在情境——此时，生/死的对立概念是很清楚的。(比如在电影《战地幻想》的情景中，一个法国士兵与一个德国女人在山上小屋邂逅；年轻的犹太籍钢琴家吉迪恩·克莱恩的最后作曲《特莱西恩施塔集中营之歌》等等。) (4) 交往情境，包括自我交往或自动交往。(5) 权力情境——个体和社群之间的关系，比如等级制度、装饰花样和荣耀耻辱。(6) 宗教情境或体验——此时，有意义的行动被转移到一个超个体的实体，转移到一种跳跃的抛掷的扭曲的"优美"。(当我在日本看见神圣的富士山时，我想：如果有上帝，他洞察一切，那么人就可以用行动和符号由向他人证明他/她存在的义务中解脱出来。) (7) 烹饪情境——食物的象征主义。(8) 爱欲情境——按此原则，人类身体投射到符号上——或者整个性别的困境。(9) 道德选择情境——快乐原则和现实原则之间的矛盾。

这个表单还可以继续列下去。但必须还要考虑到，一种情境能很快地转换为其他情境，同样的情境对于一个主体可能属于同一类，但对于另一主体，则属于不同类了。

情境总是具体的和特殊的，大部分往往不会重现。在存在符号学中，人们只是寻找现象的个体性和特殊性，这是其灵魂所在。存在符号学反对只致力于恒定不变的常量的科学。什么是"符号"构成的世界？当然它不同于卡尔纳普《世界的逻辑构造》(*Der logische Aufbau der Welt*) 中的纲要。你可以想一想芬兰的情境：芬兰的文化或此在中的特殊的情境、符码以及"具体的逻辑"是什么？

实际上，人、社会、地点、时刻、文化以及行动是在你意想不到的不同层面受到评价的。人们根据第一印象来评价和接近他们。留在人们记忆深处的往往是对方独特的姿势、香水味、言谈举止等"官方"形象之外的个性品质。你会记住一个小镇是因为第一印象，它是一个显然没有任何语境的过去的符号。空气中散发着海水味道的赫尔辛基，到处是布满灰尘的地铁和飘着高卢香烟味道的巴黎，盛产棕榈油的巴伊亚以及拥有原木产业的伊玛特拉。从此意义上讲，一个人握手、梳头、凝视、散步的方式，都

比他的理性的认知信息更重要。这些明显边缘的和短暂的性质拥有它们自身的逻辑，这些比外在的符号秩序更具有决定意义。那么我们能探究一种潜在的符号过程吗？到目前为止，这种特征还没有被任何人觉察到，尽管大多数人与它们擦肩而过。人们还不能“阅读周围的世界”。（是什么让人对芬兰流连忘返？正是芬兰的基本特征——空气的味道、光的明暗、说话的语调、走路的姿态，这些随着记忆遍地洒下的符号显示出偏僻的乡下小镇的简朴，它像巴黎奥赛博物馆中陈列的希思黎的卢维舍勒斯村庄风景画一样具有诗意的情调，除此之外，别无他物。）

4. 在阐述情境中，阐述者和被阐述者之间的辩证关系。每个人希望自己很重要，希望对自己和他人都充满意义，渴望被人理解，这种欲望成为有意义的行为的出发点。这种欲望使我们产生了科学、艺术和符号学（也是“生活符号学”的伟大主题）。

因此，符号本身不再是关注的焦点，取而代之的是对话，不仅包括人与人之间的对话也包括人与文本之间的对话（阐释，言说）。罗兰·巴尔特的“可读”和“可写”的概念，就包含这种本质的区别。在一个可读的文本中，读者的目的是要忘记前面提到的辩证法，并且与阐述者在文本中进行融合。我们屏住呼吸阅读，我们着了魔似地倾听，我们目不转睛地凝视。但当我们认为文本是“可写”文本时，我们转向了现实的另一层次，进入了一个更符号化的意识中。我们通过另一个文本的“眼睛”来看文本。我们在德彪西的一些乐章中聆听到了怀旧的情愫，我们在某一幅图画中看见了毕加索的影子，我们在各种词语中理解了一丝普鲁斯特的“无意识记忆”（mémoire involontaire），等等。甚至生命也可以作为文本来体验。斯蒂芬·茨威格的传记《过去的世界》（*The World of the Past*）就是这样写的，作者的语词首先被描述为可写的有序文本。最后，当接近现在时，文本滑向了巴赫的可读的范畴［类似的效果发生在芬兰符号学家亨利·布鲁姆近期的小说《场所的精神》（*The Spirit of Place*）中］。茨威格的书在混乱的二战中写成，通过一种步步紧逼的叙述方式，与读者越来越近。同样，阐述者的存在出场度在自传写作的亲密过程中增加了。

存在的符号本质只有通过主体的出场而敞开自身。这是什么意思呢？一个批评家写了一篇关于戏剧表演或音乐会的报道。他到场了，但并非真的在那。客观地说，他也许是人到场了，并作了客观的描述，但他在生存的意义上缺席了。那样的话，他的描述除了将现象物化（reification）以及

为异化的严重程度提供证明以外，别无他用。他也许过于在场了或者不够在场，也就是说他的心灵处于过于兴奋、过度参与的状态，或者处于心不在焉和勉强接受的状态。

最后一点，解释只有在某个确定的时刻才是可能的。言说能离开具体时空吗［或者格雷马斯意义上的"解开"（Débrayage）］？话语具有一丁点稳定性吗？有的，前提是话语意识到普遍的遮蔽。因此描绘世界的文本总是在场的、具体的，任何时候都处于历史洪流的"现在"时。

5. 在分析过程中，"泰然任之"（letting-things-be）［海德格尔《泰然任之》（*Gelassenheit*）的原则］是关键所在。我们怎么肯定我们的解释或分析没有破坏客体本身？分析不能通过外力破坏现象或者改变现象。解释只有在此在世界的内部才是可能的——但同时要超越解释。

符号学中新的基本概念是"超越"。它创造了"存在"与"不存在"（或"虚无"）的辩证关系，这对于一切存在的事物来说至关重要。

主体通过两项行动成为具有存在的创造性意义的存在。第一，他在客观符号中找到自身。简而言之，就是此在。那里包含着客观符号学的一切正确的规则、语法、生成过程。但是接着主体认识到了他的存在周围的空虚和虚无，它们发生在他之前或在他之后。主体必须朝向"虚无"进行一次飞跃，飞跃到萨特描述的虚无（le Néant）王国。在虚无的照射下，整个早期的"此在"似乎失去了它的根基，它看上去是无意义的。这构成了超越的第一行动，或曰否定。

在存在主义哲学理论中，主体的运动停在此处，萨特停留在《恶心》（*Nausée*），加缪停留在《堕落》（*The Fall*）。对虚无的体验是痛苦的，但如果主体继续向前运动，这种痛苦的体验就能激发人的创造性。

当主体从否定——从他对此在的超越中返回时，他就以新的视角来看待此在了。此在的许多客体失去了意义，且即使有意义也是徒然的表象。但是，新的存在体验为那些保留意义的客体提供了新的内容。主体似乎作为一个"符号自我"而重生了（这种自我，是西比奥克的概念，在此语境中如是解释）。

但是，主体继续向前运动，接下来是超越的第二行动。他遇到了虚无的对立面——普遍性。普遍性是充满意义的，但是却以某种超个体的方式，独立于个体自身的意义行动之外。这种行动也可称作"肯定"。这一行动的结果，是他找到了皮尔斯所说的根基（Ground）。这与同位素和符

号场不同，它是经典符号学中的概念，在原初此在的世界有效。而且，它也对停留其中的主体辐射出一种新的意义。西比奥克想努力证明整个宇宙，至少对于生命有机体而言，从根本上具有符号学的本质，这出乎意料地接近了哲学-神学的观点（立陶宛的记者问西比奥克——你是一个泛神论者吗？也许就是从这个角度发问的）。

在俄国哲学家弗拉基米尔·索洛维耶夫的词典中，可以找到描述这种情境的定义。谈到诺斯替教（Gnosticism）时，索洛维耶夫说："可以充分肯定地说，佛教以否定的方式确定了绝对存在，如涅槃，而诺斯替教却将它定义为充实（Fullness）或充足（plenitude）。"（1965，p. 115）

谈到世界灵魂时，索洛维耶夫的词典里作了如是陈述："世界灵魂——生命，是世界唯一的内在本质，是充满生机和意志的、富有想象力和情感的存在。许多从永恒概念和唯心存在推导出一元世界的哲学教义也假设了世界灵魂的存在。它作为所有现象的基本原则而存在，并且无论在感觉的现实中还是在时间的进程中都被认为是更高一层的理念统一。"

令人大为惊讶的是，人们在描述肯定的行动（即二度超越）所涉及的领域时，"世界灵魂"和"充实"的概念在存在符号学中可以找到一席之地并派上用场。但就在此后，主体返回此在和世俗性之中。现在他创造出新的纯粹存在的符号和客体，但只有主体才能理解本质，并且主体自身还是要经过否定和肯定的虚无和充实这一条路径来理解。

有不那么世俗的符码吗？符号能通过这一秘密的符码体系运行并敞开自身吗？他们仅仅出现在心有灵犀的主体中和歌德的诗歌《遗嘱》（*Vermächtnis*）中的"高贵的幽灵腿骨"（edle Geisterschaft）中吗？它形成了一种新的难以理解的社群吗？还是一种封闭的总是带着一丝怀疑的社群？不是的，因为存在着的主体社群从不自我封闭。存在着的符号也不会构成任何现成的系统。这里所谈论的是克尔凯郭尔描述的"沉默的主体"，他们不同于生活在原初此在的无悲伤的嘈杂的阐述者。

6. 因此，什么是存在的符号呢？首先，它们从此在世界分离开来，开始在缺少引力的虚无的空间里飘浮。符号表现出悬浮状态，就像在马克·夏加尔的绘画中一样，物体可以在空中悬浮——或者，不是物体，而是物体的符号或者能指，是已经移向充实状态的符号。符号可以分为两类：它们可以把所指留在此在的客观世界，也就是说，是空虚的、没有任何内容的纯能指在移动。但是，相反的情况也会发生：覆盖在表层的符号

的物质性可能停留在此在的世界，而符号的内容已经移向了虚无的环境。

谁在使符号移动？当然是超越着的主体通过存在行为使符号发生运动。在两种情况下，属于原初世俗性的原初模态消失了。意志、愿望、能力、知识——所有这些转向虚无的领域时，在朝“不存在”的黑暗中心运动时，它们会逐渐消失。相应地，当它们返回时，又开始但也许是以一种全新的方式同这些模态建立起联系。模态在访问了虚无之后就与过去不同了。符号又在充实中变得密集和沉重，缀满了根基。

艺术中的存在风格反映出了虚无世界或充实世界的超越。串行音乐模仿否定的行动：这里的符号是失去了所指或内容的音调。但也有反映出超越的第二行动或肯定的音乐。在这样的音乐中，旧的内容被赋予了新的所指，这是一种鲜明的通过抛弃自身以追求深刻的音乐法则的表达形式。这是乌托邦的音乐；它创造了一种全新的圆润的宇宙，它甚至不是否定净化的此在，而是提供了一种全新的超越的景观和视野。因此有两种存在的风格：一种是痛苦的或反叛的风格；另一种是变形的或扭曲的风格，它融入“场的和谐”，就像理查·施特劳斯的《死亡与变形》（*Death and Transfiguration*）所表现的那样。

无论如何，符号的内在价值必须根据存在的程度来思考。任何艺术符号肯定都具有存在的时刻。为了到达这一刻，首先必须追求原初的否定，必须捕捉抗拒虚无的符号。这样，符号从它们的覆盖物中解放出来了。一般说来，成为存在的第一步是反叛（或者又称事物的大动荡，就像亨利·帕尔兰德曾在一首诗中提到的）。第二步是“泰然任之”的原则，将自身掷于充实的呵护，及时与世界灵魂共呼吸。

7. 鉴于上述阐述，也许有人会认为这样的世界观太唯我主义了：在这种世界观中，本质上是主体独自在宇宙中运动，没有其他主体的出现。有人也许会争辩说，这样的主体与任何抽象哲学的主体一样——这是一种没有物质载体的主体，或者没有实质的主体（脱离现实的主体）。

而海德格尔和雅斯贝尔斯都同意“真实以阻力的方式显现”的观点。主体被所谓“现实”的事物所囚禁。现实对于主体而言是无法改变的，现实限制主体的行动，主体的行动与现实对立。但是这种阻力来自哪里呢？在超越的领域还是在此在的世界？

只有当他者与阐释的主体或行动主体没有融合时，交往才是可能的。（洛特曼于1987年5月在赫尔辛基大学演讲时讲述了这样一个例子：结婚

几十年的夫妇开始像两个相同的实体，最后成为一模一样的同心圆。）因此，所有基于融合和浸合原则上的交往和传播形式从根本上只会破坏交往。

为交往制造必要阻力的现实、他者，可以是与证明一个人的价值、行为、观点等特征相对抗的任何事物。现实不一定是可以通过测试或实验来客观有效地解决问题的经验的物理域。并非如此，现实可以是一切在主体行动和运行时制造阻力的事物。对于克尔凯郭尔来说，这种阻力是上帝，对他而言，上帝是一个完全真实的存在。对萨特来说，这种阻力是虚无，在它面前人照见了自己的存在、责任和存在本身，这些是他哲学中的关键词。对皮尔斯来说，阻力是他称之为客体的宇宙的一部分，人可以对此发问。他运用了屏障（curtain）的原则来区别第一性、第二性和第三性：即它始于一种人工区分的零度；这是与阐释学家完全不同的一种观点，阐释学家假设人类早期似乎只生活在第一性中，生活在对其存在的某种理解中。对黑格尔来说，这种阻力是历史，尽管这种阻力具有破坏性。

根据阻力的层次、质量和程度的不同，出现了各种话语。如诺思洛普·弗莱在《批评的剖析》（*Anatomy of Criticism*）所描述的各种不同的叙述模式。如果阻力处于比叙述者更高的层次——例如叙述者是哲学家或符号学家——结果就出现了具有神学或神话特征（如克尔凯郭尔，尼采）的文本。如果阻力与叙述者处于同一层次，会出现实用的文本，它在实践的、经验的层次移动（如皮尔斯，作为作家的萨特）。如果阻力比作者低一个层次，产生的就是喜剧的、怪诞的或反讽的文本（如波西格的《里拉》，尼采的《快乐的科学》、伏尔泰的《札第格》或狄德罗的《拉摩的侄儿》）。

但是，学者也会有自己特殊的阻力主体，他们完全依赖于它们。（恕我不直言，读者可以发挥自己的想象。）所有存在符号学的先驱者，如克尔凯郭尔、皮尔斯、海德格尔和萨特都有自己的精神对手——黑格尔——但是以他们各自认为的不同方式。

克尔凯郭尔认为他反对的是黑格尔所说的客观科学，但同时，他继承了黑格尔的主体性，尽管没有形成系统的形式。他照样使用三元术语来划分现实。莫扎特的歌剧人物凯鲁比诺、帕米娜和唐璜就是同一情欲主体的不同发展阶段（参见塞西尔·奥尔托利在普罗旺斯－艾克斯大学的博士论文）；但我们也可以对阿基·考里斯马基和米卡·考里斯马基电影的存在

主角进行类型学研究，还可以研究看似堕落却体现了生命尊严的主人公——比如《说谎者》（*The Liar*）、《僵尸》（*The Zombie*）、《罗多尔夫》（*Rodolfo*）——的类型学。

皮尔斯认为他反对的是黑格尔的唯名论。但是，他仍然采用了黑格尔的三元范畴作为他的现实主义原则基础。（人们甚至也可以指责存在符号学的模式仍采用了黑格尔的三元论范畴：为什么超越运动必须严格地限制在此在的三种形式当中？）

海德格尔设想把所有的“存在”转换成了“在世界中存在”，但是引入了区分本真的（烦劳）和非本真（常人）的两分法；同时他将存在视为自身的可能性，比如死亡和堕落；黑格尔的辩证法在他的哲学中所起的作用像不同色泽的杯子，通过这些杯子，世界显现出或晦暗或耀眼的光芒。而且，海德格尔在话语层面上与黑格尔分道扬镳了，那是不和睦的融合形式——非交往。其结果在德里达那里可以看到。

萨特呢，他将黑格尔的“存在”与“非存在”之间的运动转换成了主观的心理学问题。虚无与失去意义、充满意义是一样的。

因此，如彼得·维斯谈到的审美阻力，也存在着关于阻力的符号学。它在交往和意义的过程中以丰富多变的方式出现在多种层面上。

第二章　符号与超越

在20世纪，符号学和结构主义及其前后的相关研究成果，作为研究意义的中心范畴，将在历史上占据重要地位。符号学有着悠久的传统，但在最近100年间（1880—1980）才成为一门学科。此间，欧洲和美国形成了完整的概念和方法，我称之为“经典符号学”。经典符号学有两大不同的分支：（1）建立在语言学基础上的符号学，它发源于索绪尔的结构语言学和俄国形式主义学派（研究民俗的芬兰学派属于后者）。人们通常把这种基于语言学的范式称为“欧洲符号学”。（2）另一大分支是“美国符号学”，这一学派更多地关注非语言交往而不关注语言本身，且往往从哲学、行为科学和自然科学中汲取灵感。美国符号学之父，首推查尔斯·桑德斯·皮尔斯，他可以称为当代的索绪尔。这两大学派曾经激烈地抨击对方的观点。然而从世纪之交的先锋角度来看，如今两大学派似乎已经在更宽广的符号学领域内和解了。大多数经典符号学家都接受这一观点：符号学等于交往加意义。要阐明符号学的核心概念——符号与意义——仅靠描述从发送者到接收者之间的交往链是不够的，而只阐释符号结构却不对语境、同位素或符号场进行研究，也不可能揭示符号学的全部真理。

即便经验符号学派中最有影响的代表人物之一托马斯·西比奥克在专著《符号仅仅是符号》中也承认：“符号学完全不是关于‘真实’世界的学问，而是关于真实世界的具体补充或变异模式——就如莱布尼茨的观点——是关于无数人类学想象或者关于可能世界的学问。因此，符号学从不

揭示世界是什么，而只关注人们能够了解什么；换句话说，符号学模式描绘的不是‘现实’之类的事物，而是人们在提问方法中所展示的本性。”(1991，p. 12)

无论如何，列维-斯特劳斯、格雷马斯、福柯、洛特曼以及其他符号学家伟大的研究成果即便在今天依然适用。受20世纪转折时期杰出人物索绪尔和皮尔斯影响的上述符号学家建立了第二代符号学。20世纪80年代出现了一股新思潮，我们称之为第三代符号学。第三代符号学包含各种认知科学（通常把符号学看做认知科学的组成部分），德里达的解构哲学，博迪厄、福柯、鲍德里亚等的后结构主义，克里斯台娃的女性主义等各种研究方法。第三代符号学新思潮的共同之处在于它们与第一代和第二代经典符号学具有密切的关系。如果没有第一代和第二代经典符号学知识，人们不可能准确地理解第三代符号学。

在我个人的研究中，我已经开始摒弃格雷马斯“结构主义符号学”，并试图在一种新的基础上建构符号学理论。出于这一导向，我构想出了一种我称之为“存在符号学”的理论轮廓，其灵感来源于存在主义哲学家如克尔凯郭尔、海德格尔、雅斯贝尔斯、让·瓦尔和萨特。此外，我还受到康德、黑格尔、谢林以及其他德国哲学家的启发。我强调一下，这一新理论的建构基础仍是符号学而并非回归存在主义——那是19世纪40年代和50年代巴黎追求时髦的思想家的任务。

但是，我肩负的全部使命并非只是目前进行的重估“主体”的概念，尽管这一概念已经成为很多后结构主义理论的中心问题。在这些理论中，意义不存在于任何特定地点——如信息、符号或者文本之中——它稍纵即逝，让人难觅其踪。事实上，意义即在场，——在阐述者与被阐述者的对话关系中，意义无处不在。这种对话几乎不包含朝向对象的东西。而且，这一理论模式的一个基本特点是把意义与时间过程联系起来；意义通过一种主体创造的“旅程”而出现［李斯特的《朝圣之旅》（*pélerinages*）中关于“漫游”的罗曼蒂克描述就与此种观点较为接近］。最后，人们必须牢记，科学理论通常是某一经验的理性化和普遍化的结果。在这个意义上，我的符号学新理论，要瞄准一个更普遍的定位，这还得益于我是一个音乐鉴赏家。

我已列出一个建立在“此在—存在”概念上的模式———这一模式组成了“符号主体”生活、行动和反应于其中的世界。在这一模式中，经典

符号学的阐述在原初此在的范围内具有真理的可操作性。换句话说，格雷马斯的“生成过程”和其他概念在此在语境中仍然有效。它们代表了哲学家卡尔·雅斯贝尔斯通过“朝向世界”（Weltorienterung）这一概念努力捕捉的东西。我的模式建立在以下观念基础上：主体生活在这个世界上，凝视并努力寻求超越，因为他/她体会到纯粹“此在”的存在是不充实的。因此，主体进行着两种类型的超越行动：否定和肯定。在我的理论模式中，为了使这些行动在时间轴上连续发生，我把它们并置起来。（但是最近，我认为应该用从此在向多种方向的矢量来描述它们。我也意识到或许有多种超越行为，原则上它们是无限的。）

在当前的模式中，超越行为有两种基本类型：第一种是否定。它是朝向空虚的飞跃，存在主义哲学家萨特在描述虚无（le Néant）的体验时曾详尽地描述过否定。在这次飞跃之后，主体回到他/她的世界，只是为了体验对象，那些对象失去了先前的一些意义。但是，主体不再处于遭遇空虚时引发的存在主义焦虑之中。确切地说，他/她走向另一种体验，这种体验具有一种与原初相反的本质。在此体验中，主体意识到宇宙充满了意义，诺斯替主义者称之为“丰盛之光”（pleroma），谢林（同俄国哲学家索洛维耶夫一样）称之为“世界灵魂”（weltseele）。法国哲学家让·瓦尔用“向下超越”（trans-descendence）来指称否定行为，用“向上超越”（trans-ascendence）来指称肯定行为，或者充足的普遍性体验。当主体第二次回到此在世界并创造符号时，这些符号便具有了存在意义，因为它们反映出了主体超越之旅的意义。（见图 1）

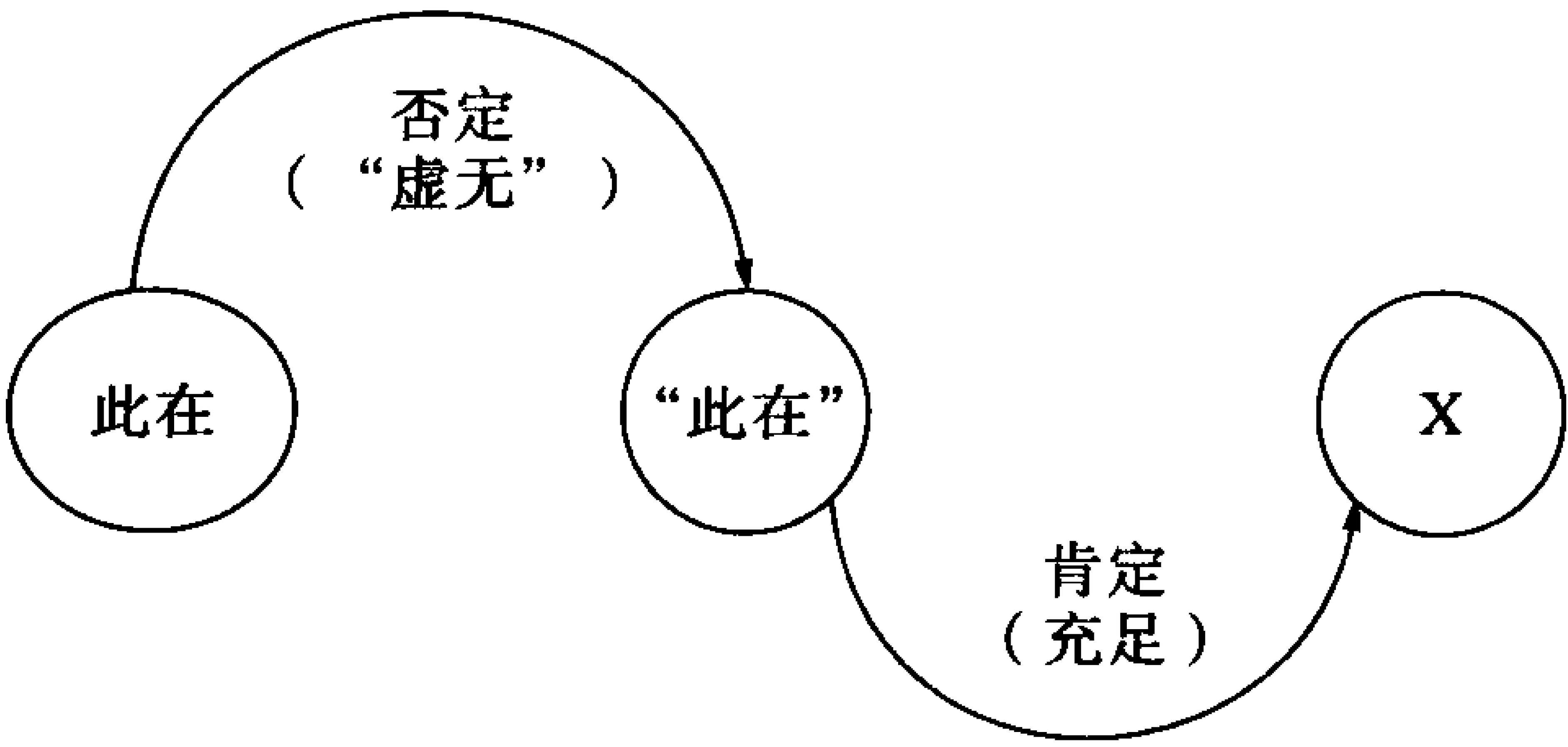


图 1　经由否定和肯定的主体存在之旅

一种符号学理论必然会为符号学研究引入全新的符号类型。通过这些符号，人们可以想象，符号自身与此在世界脱离开来，飘浮在缺少引力的超越的空间，仅仅是为了与此在重新建立联系。正是在这种脱离与返回的

过程中，符号转换为连续的运动；它们不再是一成不变的对象，而是以全新的方式［就像在萨特的哲学中，个人并不满足于“自在存在”（being-in-oneself）的纯粹原则，而是不断地变化和选择自身］自由塑形。从这一视角看，符号形成之前和之后的状态都是符号学家感兴趣的话题。

在此基础上，我大致归纳出六种新的符号类型：（1）前符号（pre-sign），符号处于自身塑形之中；（2）超符号（trans-sign），处于超越之中的符号；（3）行动符号（act-sign），在此在世界具体化的符号；（4）内符号/外符号（endo-/exo-sign）：处于在场或者缺席的辩证关系中的符号；（5）内在符号和外在符号（internal/external sign）；（6）似真符号（as-if-sign）——［德语为 als ob Zeichen，费英格是如此称呼的。］——这是应该视为真实的符号。

接下来，我将具体分析“超越”这一概念的意向性。首先，我将从这项研究会遭遇的一些批评入手，来引入我的论题。然后，我将揭示超越概念将给新的符号理论带来怎样的结果。

批评的论争

在不同的时间、空间以及行动环境中，每个个体、社会和文化都形成了各自关于超越的概念。这种超越的概念产生于世界的内部，它是此在“主体”的理想化或者虚拟化的形式。因此，它不能与正统哲学意义上的超越混为一谈。我们可以进一步陈述：朝向世界、阐明存在、形而上学（卡尔·雅斯贝尔斯哲学中的三大基础）组成了迈向超越的具体步骤。这些康德意义上的“先验分析”范畴开始起作用，此在现实与某超越的观念对照；例如真、善、美的观念。这涉及为存在获得更稳定支点的欲望，因为在此在之中，一切都逐渐变得模糊不清，一切合理性都仅仅徒有表面。一些社会学家，特别是彼得·伯格和托马斯·卢克曼（1994）倾向于认为“超越”的概念除了绝对化、理想化和概念化——他们称之社会现实的“物化”之外，什么也不是。一个完全孤立的人，例如每天早上重复一系列的动作和行为，也许会说一些“啊，我们来了”之类的话。逐渐地，这种语句成为了他行动的符号或象征。根据伯格和卢克曼的观点，当一个人开始明白这样的语句不产生真正的行动而独立存在时，“超越性”就发生

了。他们认为“超越”无非就是一种与社会现实脱节的抽象而已。

女性主义符号学家在个体层面上以同样的方式上发展了身体（corpo-reality）理论。根据克里斯台娃和其他擅长精神分析的符号学家的观点，身体是人类符号过程的主要住所。根据其理论，子宫间（khora）是欲望、姿态和节奏的自律王国；而覆盖在子宫间上面的是起压迫作用的网络符号秩序。从与符号网络的关系着眼，我们可以得出这样的结论：此在的身体世界作为超越的符号过程的否定面而出现。超越是一些来自“外面”或“上面”的事物，是对父权社会秩序或者男性中心原则的入侵。也就是说，这种观点与符号化的菲勒斯原则一致——将为超越的概念提供一种否定的内容。如果那样的话，整个超越（外在于身体的最持久的观念）将只作为一种身体向更高层面的投射，故此种概念常量是可以排除的。

社会学和女性主义研究都反对把超越看做一种自律的现实。因此，这些模式属于“虚无-但是”的理论范畴。但是人们认为会出现另一种超越的概念；即人们假定身体可以成为“真实”的延续和代替现实交往的虚拟符号形态（如梅洛-庞蒂的阐述）。例如人们可以想象以虚拟身体的形式建造房屋。在音乐中，人们可以假设表演者对所演奏的音乐形成了一种音乐学含义上的想象“身体”。在某种意义上，音乐成为了音乐家的一部分，他/她通过音符向听众准确地传达这种想象的身体。当听众聆听音乐，他/她通过自己的身体来感受音符，并在虚拟的身体（somatic）层面上来判断愉悦与否。在这种情况下，音乐交往将实实在在成为两个音乐学意义上的想象身体之间的过渡交往，从“触摸”对方，到形成一个完整的统一体。那么此种想象的身体是不是一种“超越的存在”？它比真实的身体具有更大的普遍性和稳定性吗？毫无疑问，的确如此，因为我们可以在这一层面通过时间和空间的距离和“超越的”音乐身体进行交往。

我刚刚详述的过程可以用令人信服的心理学方法到位地描述出超越的形式。但是超越的涵义不止这些，且我的关于超越的观点与柏拉图的理念原则也不尽相同。柏拉图的观点是：个体、社会和此在文化仅仅是独特的个体、社会和文化的某种普遍“形式”的反映。我认为，关键是此种超越的观念总是在与此在世界的表象相关的否定和肯定的行为中出现。否定和肯定是符号学的操作方法，通过这一方法，可以实现与超越的连接。

另外一个关于“超越”概念的争议在于怎样研究超越。符号学家将毫不迟疑地认为可以通过特殊的超越符号来研究；到目前为止则只能通过文

本。在否定和肯定的行为之后，主体可能拥有的超越体验自然会通过一种特殊的符号显现出来。但是它也有可能出现在存在之前，或者在形成过程当中，或表现为需要特别阐明的具有特殊“气质”的符号。胡塞尔的概念意向对象（noema）明确地包含了符号的整个意向意义，也包含了里面的细微差别和弦外之音。同样，皮尔斯的第一性将现实囊括进了所有感性的、嘈杂的、丰富的整体当中。

因此，超越不是“上楼”的概念，此时，“上楼者”有礼貌地迎接“下楼者”这一世俗时刻。可是，超越意外地在此在世界得到阐明。当与超越的理念进行比较时，就是最普通的日常生活体验也能突然（或逐渐）成为超越的事物。它作为一个符号、一个客体或一个此在的文本，不断受到新的启发。此种经验通过否定和肯定还原成基本元素，超越的本质在背后熠熠闪光；或者增加一些深刻的意义，通过日常生活的符号出乎意料地得到传达。

文学作品中有许多对此种超越体验的描绘。例如《卡拉马佐夫兄弟》中的主人公阿廖沙有过这样的体验：站在夜幕星空下，他意识到宇宙通过肯定而充满了超越的意义。相似的情境还发生在托尔斯泰的短篇小说《伊万·伊里奇之死》的结尾处。丹麦作家彼得·厚格在长篇小说《边境线》（*Borderline*）中写到，在一所边境男子学校里，一个十几岁的少年感觉自己好像“在家”了，故他用肯定结束了自己无止境的寻找。另外一个例子，普鲁斯特的小说《追忆似水流年》的叙述者兼主人公突然意识到社会实践和符号系统的空虚，并且想象亨利·柏格森通过“深度自我”（le moi profound）的概念，懂得了什么，这个概念只受到外在交往的干扰。尽管从表面上看，当人进入对话的时候，他已经通过移向他者向超越迈出了一步，但人们往往在自动交往（autocommunication）的时刻获得超越。根据艾曼纽尔·列维纳斯的理论，超越与他性是一样的，他性是人们作为同一性的否定来体验的——同一性在心理学上可以是某些积极的或欢快的事物——或者通过对他性的完全接受来肯定他者（Levinas，1971，pp. 24－27）。我们在音乐中也常常遭遇超越的时刻，有肯定意义上的，有否定意义上的，也有连续肯定和否定意义上的：

作为肯定的超越：贝多芬的第 111 号作品（短咏叹调，第 118 小节）或李斯特的 B 小调奏鸣曲，末尾完美的三和弦。

作为否定的超越：西贝柳斯的《第四交响曲》，第四乐章：O－R，“杂

乱”的时刻。

作为否定/肯定的超越：恩斯特·肖松的弦乐四重奏曲，在末乐章返回到慢板主题之前的部分（总乐谱第60－61号）。

作为“寻求客体价值”的超越：巴托克（对他来说，民乐表现了一种超越的氛围，这是他努力想获得的却没有完全发现的）；朗诵式的自由节奏。

作为“失落的客体”的超越，对超越的渴望：博胡斯拉夫·马尔蒂努（上音域轻快多彩的管弦乐抒情曲：《向我展示天堂》）。

我想强调一下，我关于超越的观点是符号学和哲学的观点；尽管为了将此观点阐述清楚，我举了心理学、文学、音乐、美学和人类学的例子。没有什么比把符号学意义的“超越”与“超越的沉思”、萨满教实践、星界投射或幻觉体验等同起来更具误导性了。我的理论和这些东西没有任何关系。

符号的过渡

不久前，我对丹麦符号学家乔根·迪恩斯·约翰森进行了研究，他发展了皮尔斯的符号理论。约翰森从动态的和即时对象的概念出发，然后他在严格意义上偏离了意义符号学轨道，转向了交往符号学。他开始思考符号背后的人类主体，不仅解释者，还有说话者。我发现他的研究中有与我的符号过程理论类似的地方。美国符号学家——弗洛伊德·梅里尔在专著《现阶段的皮尔斯符号学》（*Peirce's Semiotics Now*）中提出的新观点也与我的论点极为接近。在书中，他宣称将研究符号的生命：“我强调过程是为了提出关于持续变化、连续运动及符号生长的观念。”（1995，ⅶ）受此观点的鼓舞，我将继续阐述超越的概念。

在某一情境中，超越将作为一种符号的转变、作为两个此在之间的过渡和转换而出现（如图2所示）。虚拟（fictive）、直觉是两个此在符号具有的共同特点，例如在艺术的两种风格阶段，在同一社会的两个历史时期，或在个体生命的两个时间阶段。无论如何，从此在1到此在2都含有符号的渗透：

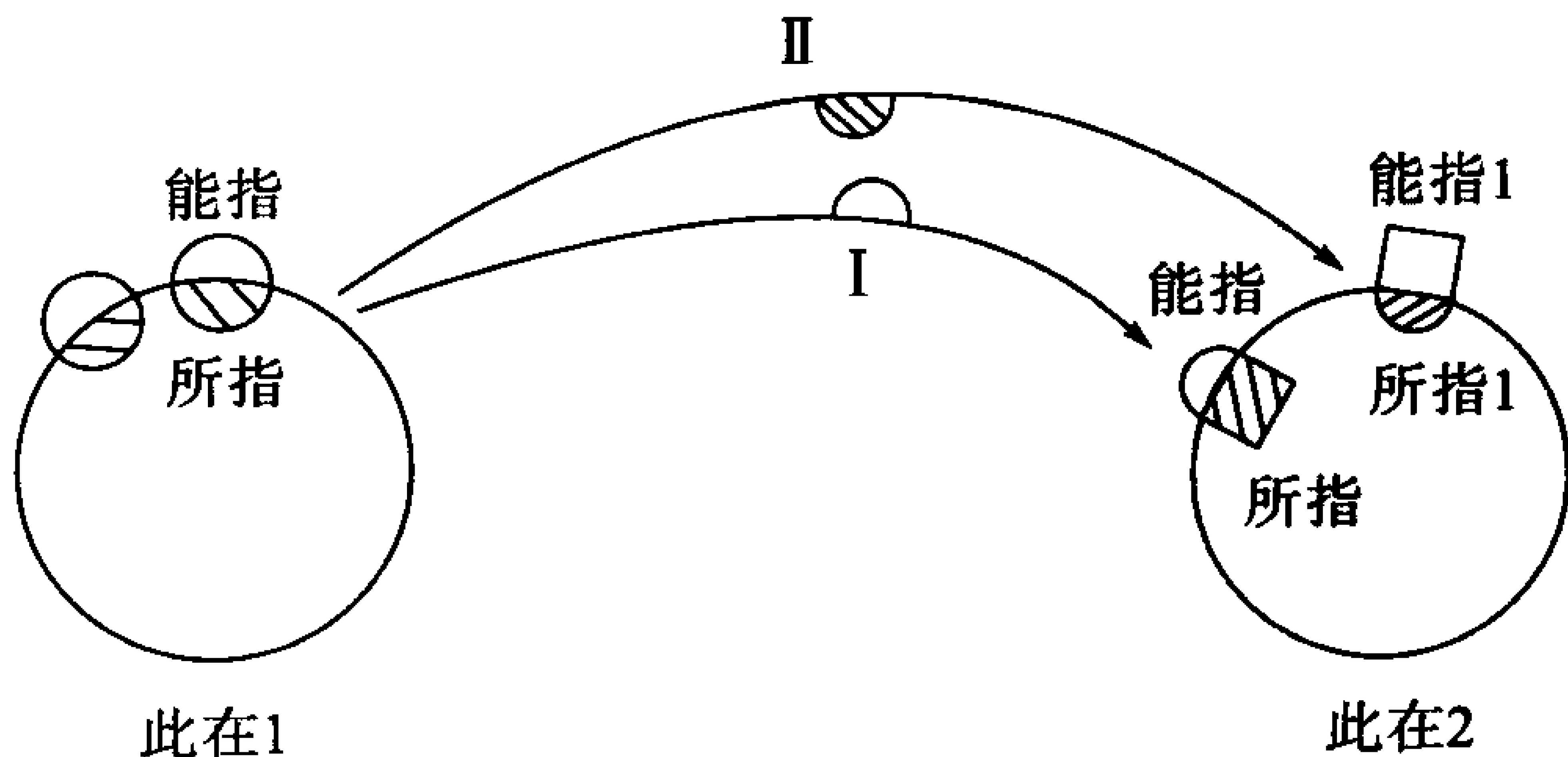


图2

图中罗马字母Ⅰ意味着在历史过程中，从一个阶段或风格时期（1）转变到一个新的阶段或时期（2）时，相同的情节素（作为能指）具有了新的所指；例如从维也纳古典式到比德迈式（Biedermeyer），或从现实主义到象征主义，或从现代主义到后现代主义。当社会和文化从有机型转变成机械统一型，从独白型交往转变成对话型交往，从民族符号学状态转变成社会符号学状态时，就发生了图2中罗马字母Ⅰ所显示的情况。

图中的罗马字母Ⅱ表示相同的所指或理念随着时间的变化孕育出新的具体形式（concretization）。那么，从此在2的角度看来，这些所指似乎已经突破柏拉图理念或所显现的象征的虚无并向前跃进了。当然它们在根本上构成了“理念”和“所指”的后盾。

关于此在2，所指被想象成脱离了它们的原初世界，特别是脱离了它们“常人”的表象（后者描述了符号以内容和意义为代价使自身适应普遍性的交往条件）。在此在2中可以用完全不同的方法来解释它们，这样其原来的联系就被遗忘了；它们甚至可以作为完全超越的理念而出现。

但关键是在此在1和此在2之间，即从此在1向此在2的转换中发生了什么。从原初的能指/所指到转变后符号之间的距离能用皮尔斯的范畴如相似性、相邻性、传统性或象征性来描述吗？这可能暗示着具有历史或时间功能的内在象似性、指示性等的显现。

我假设模态（格雷马斯的符号学定义）承载并支持符号开始向他性超越“旅行”然后返回同一性。此时，需要区别两种模态：（1）发送模态（sending modality），它强迫或推动符号朝向超越；（2）接受模态（receiving modality）。但是必须注意到，此在可以阻止符号从它的根基中分离出去。在超越性模态和支配性模态占据主导地位的情境中，会发生这种情况。并且，此在还能通过某种排斥性模态阻止和拒绝已经离开了此在的符

号返回此在。这种模式阻止这些飘浮在超越空间的符号与此在重新建立联系。或者这些抗拒的模态会根据自己的世俗情境使那些符号扭曲和变形。例如一些哲学、科学或艺术发明虽然得到详尽阐述，却游离在统一的此在的常人原则之外，不被接受。此时它不能影响此在，除非将其形式篡改（例如通过“中和”或意识形态化的方式）：

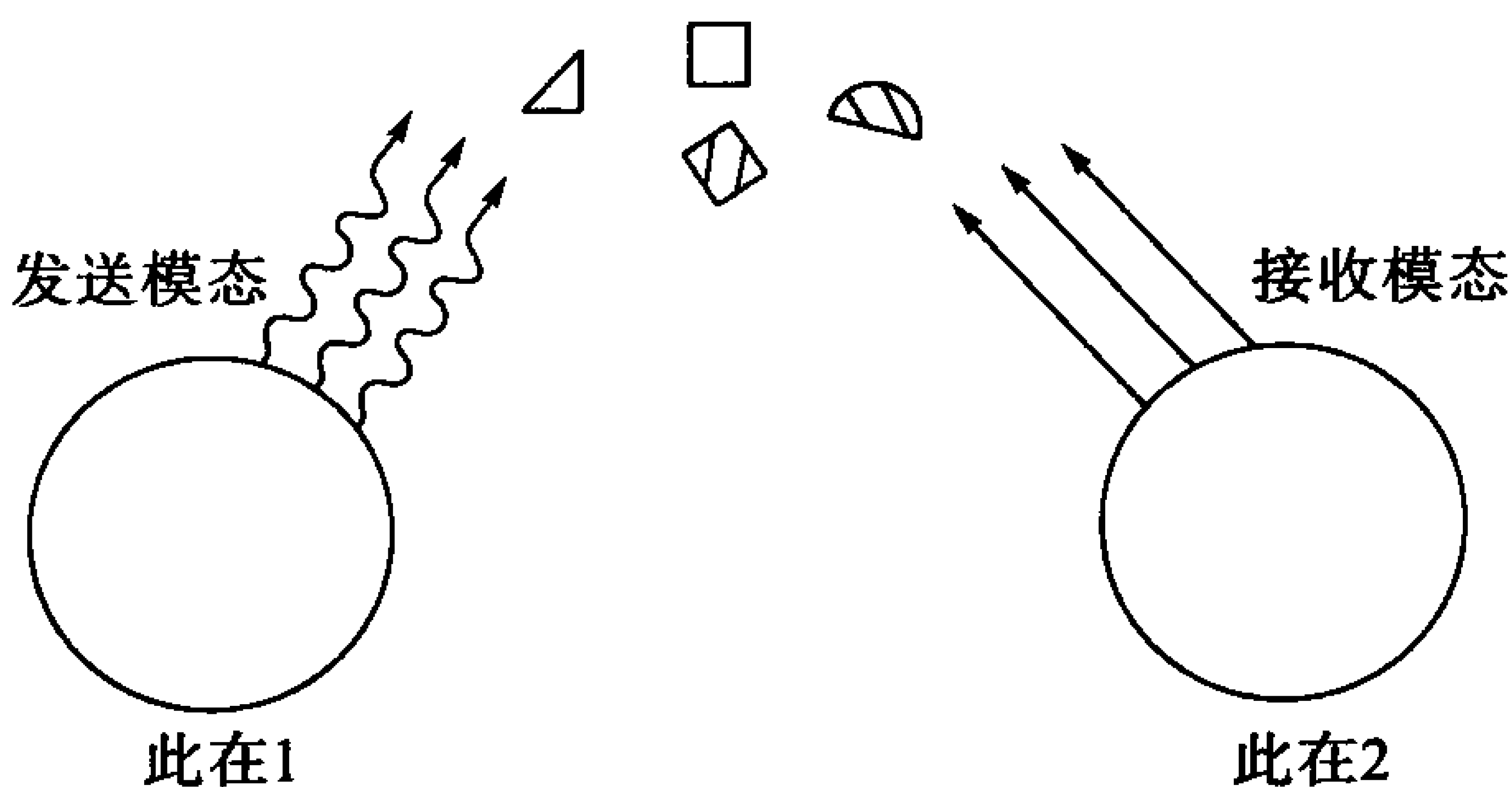


图 3

此种情境与格雷马斯的研究模式极为接近，格雷马斯区分了能力和表现，他认为能力在发送者一边，表现在接收者一边，然后，接收者在消息的再编码过程中体现出解释的能力。

我的研究模式更进一步，我思考了一种中间状态，在此，发送模态不再起作用，接受模态也没有发生。符号在“模态化的模态过程”原则的基础上起作用，即在镶嵌于符号自身的模态基础上起作用。这种方式一旦建立，符号只有在适宜的模态等待时，才到达此在的世界，此时模态吸引并拉动符号返回此在的世界。

[在这一点上，也许有人会问道：模态的载体是集体行为主体吗？或者个体模态与集体模态相同吗？一些行动元在超越的过程中支持符号吗？这里我们回忆一下符号哲学中关于超越旅行的描述，叔本华用了“意志”（will）的模式，让－克洛德·高盖用了元意志（meta-vouloir）的概念。]

无论如何，不断超越的符号的寿命取决于发送模态的力量，还取决于镶嵌在符号自身的模态功能。符号的呼吁使它们返回此在空间。

我们从音乐史中找一个例子。对巴赫的《马太受难曲》接受的不同阶段：

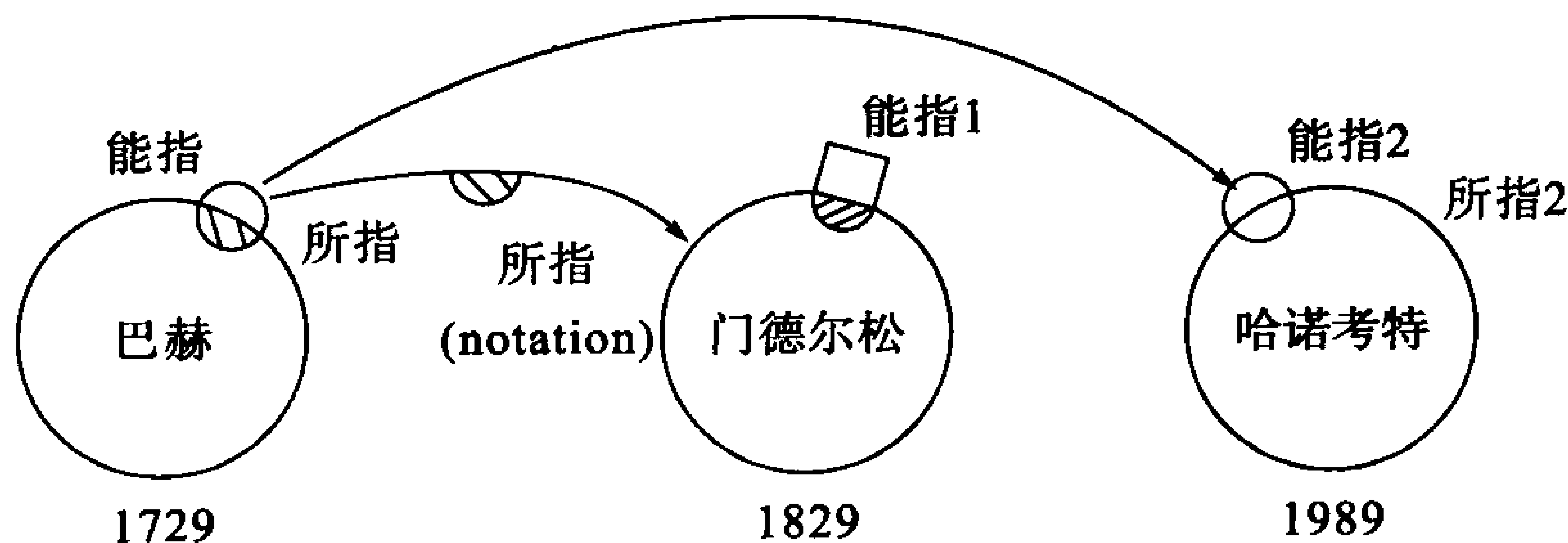


图4

图中，在巴赫时期，能指等于《马太受难曲》；在门德尔松“发现”并演奏《马太受难曲》时期，能指1等于《马太受难曲》；而能指2尽可能逼真地重建原初能指的努力。

在乐曲具体化的间歇时刻，《马太受难曲》作为一个记号、一个乐谱，以潜在的形式存在，就好像它没有完整的符号过程或与Sa（能指）和Sé（所指）没有任何关系一样。（这里使用了法语专有名词的缩写：Sa＝能指，signifiant，signifier；而Sé＝所指，signifié，signified。）

元模态与超越理念

那么，超越是社会和概念的真空吗？从某种意义上说，是的。因为符号可以不作为符号而作为物质客体存在。例如，现实的风景总是存在的，但山水诗直到19世纪初才出现——这种诗体引发了后来拉斯金对“情感谬误”（pathetic fallacy）的批评。因此，风景被人类主体模式化了。因此，符号的旅行是不可视的事件，而不是从A地点（此在1）到B地点（此在2）的物理运动。

但是分析哲学通过如此空洞的超越来展开分析，例如皮尔斯举的例子证明实用主义的反历史本质是出于对个体和社会的双重考虑。相反，在存在符号学中，可以假设超越通过元模态运动并栖居于此。

如果模态确实存在于超越之中，那么它们是什么样子的？又如何作用于此在模态？

有人可能会提及形而上的模态，即此在世界之外的有效模态。如我之前所述，这些模态有两种类型：发送模态——它们推动、发送符号，将符号从此在的世界挤到周围的无限之中——还有诱惑、吸引或召唤符号返回

此在世界的模态。很明显所有远距离的交往构成了这种超越的传播，此时消息的发送者不认识消息的接收者。所有的交往不都是如此的吗？就算是最简短的时间距离，也能将接收者变成一个与发送者所假设的完全不同的人。所有的交往、所有的符号发送，都是在朝未知世界冒险、跃进。

模态的任务是承载从费希特式的实体“我”（I）到“非我”（not-I）跃进。格雷马斯言及内在模态和外在模态，这可以作为更哲学化的方法来解释两种模态之间的形而上区别。

康德哲学的某些区分与我的比较接近，但康德的“超越”和存在符号学意义上的“超越”还是有所区别。康德思考是否存在综合的、先验的概念，而存在符号学的出发点是要瓦解这种普遍性和抽象性层面的后设概念和原则，因为它们似乎假设了一种先验实体的存在。

在此在世界中存在的时刻是什么样的？它是存在模拟超越的时刻。但如果超越与列维纳斯的“无限”是一样的，那么也许会有人问：还有模态吗？在无限和否定的状态下符号是什么？

符号很少完全空虚、“不存在”（not-being），就像它们很少完全充足和完全肯定一样。大多数情况下它们只是部分的超越。毫无疑问一个完全超越的符号将与某些理念同一。让我们假设超越中存在的三种“理念”：真、善、美（即认知、道德和审美原则）。当它们在存在中得到实现或当存在开始模拟它们时，此时这些理念才可能在此在世界被模拟。这些理念自身有模态性吗？有——作为某种元模态性，它们产生欲望，又清除欲望，因此，有“意志”、“能力”、“知识”、“职责”（所有这些模态都是自在的，作为某种元“意志”、元“知识”、元“能力”等等，在自身中自在）。

这些元模态对应于康德的先验分析：它们从感性（Sinnlichkeit）或感官享受中解放出来，成为可理解范畴（Verstehen）。元模态之间可以互相联系，也可以跟此在的心理模态及相关符号建立联系，这些模态与人类社会和身体的需要具有密切不可分割的关系。

当真、善、美出现在存在情境中时，则发生一些我们必须经历的事件，就像“它必须是”——不是来自任何“外在的”必须，而是像是某种“内在的”义务。同时，我们感觉到这种现象每一时刻都能自由地塑形。换句话说，我们同时遭遇“命令”和无限的“意志”。在存在的情境中，人们按真、善、美的方式“知道”、“能够”、“会”和“必须做/是”。

在否定的超越中，先前的符号组合体消散了或溶解了。当符号自身在个体和社会的层面与此在脱离关系和远离此在时，我们有必要研究所有可能的否定。与之相对，有人会问，什么是肯定？从普遍的意义上讲，一些事件渗出来或漏到符号的邻近处，这是怎么回事？当符号接近肯定的中心，它就逐渐充满了意义。

为什么我们的模式有时间分节？也就是说为什么富足体验只可能发生在虚无体验之后？难道它们不更像从此在出发伸向不同方向的两条线？或者像两种交互的意识状态。它们将世界染成两种不同的颜色，一种充满了晦暗绝望的阴影，另一种则充满了明亮希望的色调？

从生成到透射

先前提到，雅斯贝尔斯认为哲学推理包含三大阶段，他称之为朝向世界、阐明存在和形而上学。哲学推理自身与此在相关；阐明与存在相关；而形而上学则与超越相关。按照雅斯贝尔斯的观点，人类假设超越的概念因为人们对纯粹的此在不满意。在此在的世界，一切事物都是不完满的、易腐朽的。叙述模式就精确地反映了这种性质。在叙述中，行动受到“原初缺乏”（initial lack）（如普罗普所述）的催化作用，事实上主体与它欲望的对象——它寻找的对象断裂（disjuncted）开来（如格雷马斯所述）。运用雅斯贝尔斯的理论，可以断言大多数经典符号学家都是这样研究此在世界的，而存在理论则是作为一种边缘符号学而出现，更没有出现关于超越的理论。因此，对此在的分析可以与对现象的解释等同，而存在的阐明与对其的理解相关（在吕西安·戈德曼和冯·赖特的意义上）。

在经典符号学中可以用相似的方法来分节。“朝向世界的符号学”由研究客体和文本的符号学构成，包括那些将主体、思想和行为理解成文本和“符号”的符号学。在此意义上，就连皮尔斯和索绪尔以及将符号学等同于交往的学者的研究也都属于此范畴。但仍有其他构成形式，例如我们在克里斯台娃和巴尔特的研究中发现从朝向世界和此在转为阐明存在的分析。除了雅斯贝尔斯的中间阶段，列维一斯特劳斯的神话模式也结合了朝向世界和形而上学：神话系统只有在个体的意识上不具有意义时才是超越的（典型的结构主义态度）。格雷马斯完全专注于朝向世界的层面，但他

的模式为阐明存在打开了大门。（格雷马斯本人没有探讨这一点，但他为其理论的扩展留下了开放的可能性。）洛特曼（见 Uspenskij，1975）对朝向世界的分析，依然是一种文化的存在阐明。

总之，符号学的超越与“可能世界”不同，后者属于逻辑分析哲学的思考范畴，探索在无行动者、无空间也无时间的状态下，人们如何辨认现象的所有可能的变体。超越也不是与“可能的世界”或与冯·赖特在《规范与行动》（*Norm and Action*）中的观念进行博弈——在猜测会发生什么事的意义上，不一样。根据冯·赖特的观点，人们只能在已发生事件的基础上想象会发生什么事件。以下是雅斯贝尔斯的观点阐述：只有当我们能回忆起已经发生的事情，我们才能预见一些事件——即我们能在现成的情境中看出可能的选择。有了这种论据，人们可以为历史维度的必要性进行辩护：没有历史就没有自由，因为只有我们了解事情会怎样发生，并且只有在回忆的基础上我们才能了解事情是怎样发生的，此时自由才会存在。然而，除了雅斯贝尔斯所述的两种超越类型——回忆和预见之外，在我看来，还有一种对“现在”时刻的纯粹想象的意识，这是一种超越的、创造性的思考。人类的创造性不会受到已发生事件的限制，否则，不会有新事件的出现。

并且，符号学意义上的超越总会与此在和存在相连。事实上，存在位于此在和超越的边界线上：存在是在此在中出场的超越，那个“地方”是主体的居所。按照雅斯贝尔斯的观点，一种哲学的方法需要在每个层面上“穿越”（überschreiten）。为什么不运用这种符号学方法呢？或者运用其他方法，比如“生成模式”（generative model）？

实际上，生成语法（从一个深层结构中产生一些符号组合体，一层接着一层）中蕴含的传统符号学概念在存在符号学中又重现生机。其建构有洛特曼的上—下模式：符号学（symbols）—语义学—句法学—韵律学—语素学—语音学（参见 Uspenskij et al，1975）；格雷马斯的生成过程；乔姆斯基的树型结构等等。

例如，如果我们的任务是研究艺术符号体系，对艺术风格进行语法分析和详细阐释就构成了此在的分析。而当你研究某个艺术家或某部作品时，你则在进行存在阐释。什么是符号学的“存在阐释”？此时个人主体表达他/她自身？一个经典符号学家会立即反对此种可能性并且提出：个人，就说艺术家吧，他/她总是被其所拥有的符码体系所占据，因此他/她

总是根据自动机制来进行言说。

但关键是，存在着的主体在他/她表达的意义和使用的“符号”之间总有区别或鸿沟。换句话说，存在的阐明能发生，但存在的表达不一定能成功，有时会失败。并非所有的符号能完成它们在存在意义上的任务。（实际上，符号通过对存在的不成功的符号表达形成自己的范式，有时人们可以从符号本身来理解它们，也可以通过辅助性符号和相关互文本来理解。）

在语言学模式中，绘画的生成层面有象似法（iconography）、再现法、混合法、换喻关系（比如重复）、图形、颜色（深色和浅色）。但在新的存在模式中，那些层面是不连续的而是重叠的阶段，如欣赏画的方式。四种最低层面是前语言学意义上的子宫间关系，也即克里斯台娃意义上的“符号学”。

从这一中心可以发展出一种既是符号—生成的又是存在—超越的新方法。也就是说，上述层面可以与所有的符号组合体区别开来，以其醒目的第一印象开始，然后在朝向语义学和象征主义的过程中，变得愈加曲高和寡和高深莫测。这个过程包含罗兰·巴尔特在他的著名研究《S/Z》（这一理论已被罗伯特·萨缪尔从文学中搬到音乐中来研究马勒的《第六交响曲》）中采用的五个重叠的符码。关键的一点是这些层面或符码具有透明度，一个可以叠加在另一个之上，艺术作品和文本通过它们得到显现。在此我们要问：有像文本一样能够承载所有符码和解释的恒定实体内核吗？难道文本自身与解释不同吗？这就是文本的全部特征？

这里涉及一种透射的方法，这种方法与用显微镜观察的科学研究截然相反。此时，可以用显微镜逐渐放大物体，这样我们可以看见新的“内符号学”层面，此时，人们没有互相“意识”到彼此。但是目前，人们始于最小单位——符号的表面——朝着宏观的层面行进，最后到达纯粹精神的、非物质的层面。在我的新符号学语境中，起点是文本的表面，它作为此在世界的一部分，弥漫着强烈的存在意识（皮尔斯用第一性的概念描述过）。透射的方法意味着转向更高的层面，直到人们通过理念和元模态最终达到超越。在最高层面上——在再现、图像、意识形态关联、美学寓言和神学之上，赫然耸立着脱离此在的超越。在这一层面，符号组合体被认为是更宽广的统一体的一部分，它不同于此在的符号场、图形场、语音场（tonosphere）、身体场（gestosphere）。毋宁说，它是一个超越的连续体。

否定与肯定

从一个层面向另一个层面转变通过两项逻辑操作发生。第一项是否定，即当前的层面（人存在的层面）被认为是不充足、不完整的。接下来是肯定，通过肯定，通过远距离扫描，了解它们穿过前一层面的不足，好像它们是依根据更深层面的参考框架做出的承诺。通过这一方式，人们到达一个新的层面及其可能性之中。正是比较的行为产生了“还原”或否定的操作，也产生肯定的操作，后者由创造出来的具有新涵义的“补充符号”组成。先前层面的符号被“填人”新层面的意义。人们逐渐从此在的朝向世界转向此在的内在超越［这与弗洛伊德的本我/超我、洛特曼的文化/非文化、格雷马斯的拓扑和异质拓扑（topos/heterotopos）、克里斯台娃的子宫间/符号秩序、乔姆斯基的深层/表层等是平行的概念］。内在超越可以在两个方向上实现：可在表层也可在深层，可近也可远，可出场也可缺席。但这种内在的超越与真实的超越不同；尽管，作为否定的特殊操作，它帮助我们向超越的正确方向运动。真实意义上的超越是绝对的，意指绝对的否定和绝对的肯定。

因此，从超越主体的观点来看，否定/肯定既是“离开”的运动，也是“朝向”的运动。但是最恰当的解释是人们努力要靠近或者远离的“朝向”。在这种过程中，出现如下情形：

1. 离开此在的运动，或者对此在的否定；但同时到来——
2. 对虚无的接受，肯定；
3. 从虚无返回此在，这是对虚无的抛弃，或者否定；但同时——
4. 它是此在的（部分）肯定；
5. 离开此在的运动，或对此在的否定（在某种意义上这已经是对否定的再否定），并朝向肯定；这包括对肯定的肯定；
6. 从肯定返回，当它代表否定时，也即对富足的拒绝；但同时这是对此在的重新肯定（或许是创造一个新的此在）

我们一共归纳出六个逻辑阶段，在这些阶段中，符号既改变形状、样

式、颜色、气氛、意向，又创造全新的符号来准确地传送这些超越操作和行动。所以，有两个平行的过程：（1）在刚刚描述的六阶段中，先在存在着的元形式，已经固定的符号；（2）反映和追随上述运动的新符号的创造。

先提到的符号是存在化（existentialized）的符号，而后提到的符号是真正的存在（existential）符号。这两种符号怎样产生关联呢？旧的但是存在化了的符号怎样与新的天生的存在符号产生关联呢？是否可以想象一些符号在历史过程中和此在世界的混乱中失去了存在性呢？换句话说，此在3是不是不再准确地体验此在1的存在符号？此在3也不再能够使其“存在化”吗？

存在的符号的和存在化了的符号必须与非存在的符号共存，而后者根本不具有这种品质，也不参与早先描述的过程（从存在走向超越），情况变得愈加复杂了。

实际上，只能在那些双重操作的情况下讨论存在。如对否定的否定和对肯定的肯定，还有对肯定的否定和对否定的肯定，在此，先验主体在结束“旅行”后返回原初此在世界。

无论如何，从存在到超越的运动由主体的不满和对稳定的渴望所引发并延续。在生活中，人们不满足于一切事物都会腐朽的事实，因此，人们要为存在寻找更稳固的根基。他/她创造符号体系也出于同样的道理。文本朝无限的解释开放自身，从具体的存在向超越行进。

可以清楚地看到，强调主体作用的存在符号学与实证主义符号学背道而驰。后者的结构主义世界观反映出主体与外在宇宙秩序的融合。自由与意志也是符号学的关键问题。主体能进行肯定和否定，但他/她也服从具有时间性的此在过程中的不可避免的绝对超越。不管愿意与否，主体必须承受对绝对否定和绝对肯定的体验。只有将自身抛向否定和肯定的漩涡，才能够想象绝对的否定和肯定。他/她可能被接受或者被拒绝。这就是存在的自由和意志所在的地方，因为具有时间性的过程才具有决定的因素。在这一语境中，我们可以回忆狄德罗和达朗贝尔对自由“意志”的思考，他们的质询对于当今存在符号学仍然适用。

符号行动与事件

最后，我想考察肯定和否定的操作，特别要考察黑格尔的《逻辑学》。在“现代”符号学的语境中，黑格尔的逻辑科学可以用以下方式来解释：

逻辑的过程（关于“存在”和存在的否定）描述了人类符号世界的变迁。或者说，它描述了符号主体自身，其方式是：此在的一个阶段融入到下一个阶段，可以说，这一阶段“否定”了前一个阶段。通过这一方式，一个阶段从另一个阶段剥落，像一系列无止境的变迁或者“孵化”。此在1否定此在2，后者在前者之后凸现，并且接受主体的“肯定”或接受；但是它自身也承载着此在3的发生，或它自身的“消散”（Aufhebung）。当然涉及的不是符号的客观普遍性的改变。但是作为符号过程的一部分，符号承担着否定和肯定的连续过程，推动符号向前运动。因此，在这一模式中，主体总是在朝向他者的路上，因为系列的元形态没有结束，此在之间互相融入对方。

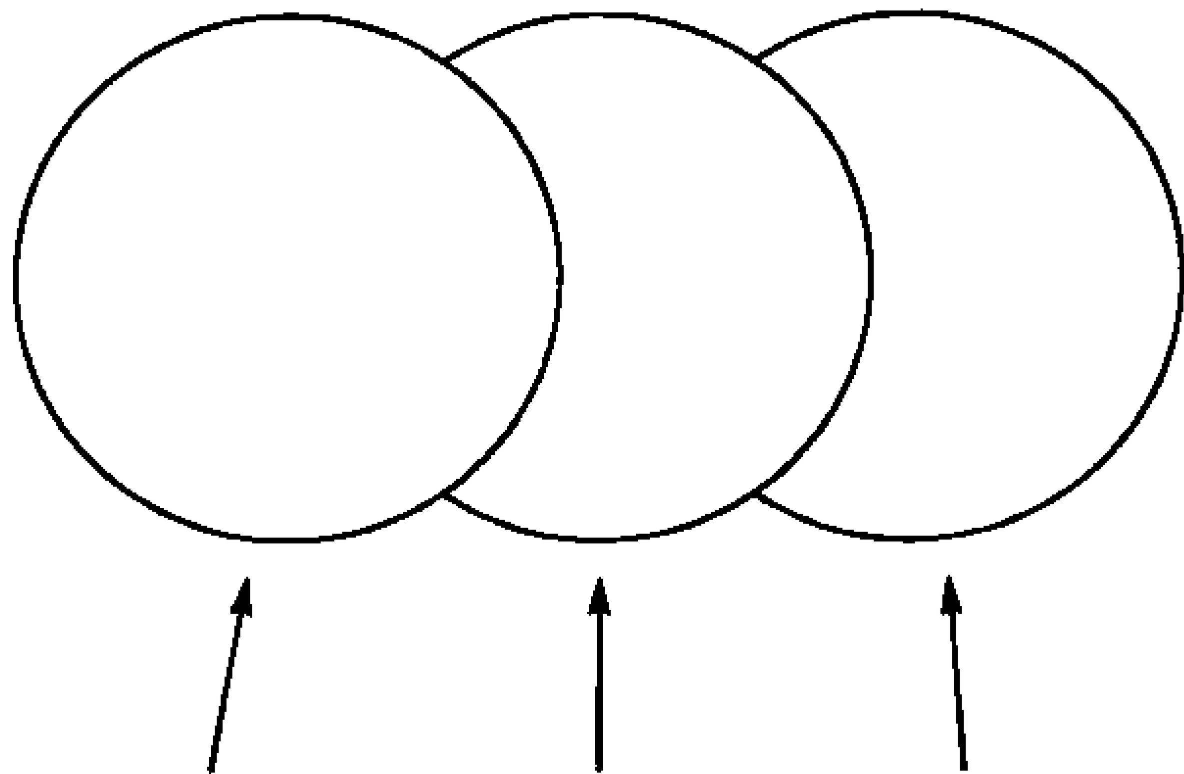
黑格尔对于存在本质的概念作了以下阐述：

存在的真理在于本质。存在是即时的。因为知识想要达到存在是什么的真理，如此并且自为，它不会停下来，而是不断穿透，假设仍有某些其他事物在这个存在后面，这个存在不是存在本身，并且假设这个背景建构了存在的真理……本质在存在和概念之间，并形成了它们的中间状态。本质的本身和目的就是存在，因为它的一般特征是从存在出现并作为存在的第一次否定而运作……存在的本质是虚无。

黑格尔关于本质的概念首先可以用皮尔斯的方法来理解，这一方法在解释“后符号”反映“行动符号”时能给人启迪。在此种解释中，我们只考虑主体观察固定的符号情境——与其“解释”相比较，固定的符号显现为透明，因为在符号背后，人们能够把解释想象成一种“超越的观念”。

然而，符号在嵌入行动符号之前的情况又如何呢？在这一阶段，主体拥有自身内部的“本质”，它想具体化为行动符号，换句话说就是主体设想一种超越的理念（真、善、美），这种理念充当前理解主体，或者是我

所称谓的“前符号”。这种前符号也是一些超越的事物，也即在它作为可识别的此在的客体被带到存在中来之前是不存在的。实际上，在那种情况下，“解释”这一术语应该用一个更灵活的名称来取代，因为涉及的不是对任何固定不变和清楚明晰的事物的解释，而是某种新符号的产生。我们应该称之为阐述（enunciant）或言说（utterant），也就是说，通过符号产生了阐述或言说：



前符号（阐述）行动符号　后符号（解释）

图 5

在前符号或者阐述/言说的帮助下，行动符号的生产导致了符号行动的发生；或者在后符号或解释的帮助下，行动符号的解释导致了符号行动的发生。毕竟符号自身证明了它是处于两项“超越”之间的短暂的实体。如果有人认为前符号是未界定的、未形成的或没有形状的符号，那么他错了：因为超越的理念、前符号在某些情况下是完全决定了的和绝对的。而它们的具体化形式只能大致相似——意思是说符号行动不能总是到达这种超越的理念。普鲁斯特的“失去的祖国”并非总能在音乐家的演奏中寻找到；在道德行为中，善的观念并不总是通过伦理行动来实施；真理也不会总是在言论中来显现，而有可能潜藏在谎言或秘密中。

因此，可以用很多方法来重释否定和肯定。绝对的否定和肯定的确起着决定作用，这是一种优先的符号过程——对此，主体无能为力。符号过程按照某一逻辑展开，在此逻辑中，“存在”创造出“非存在”，“非存在”又融入到下一个“存在”中。这一现象沿着时间的进程发生，几乎像一个客观的现象（我们可以回忆皮尔斯认为符号范畴是客观现实的观点。）。但是，作为一个费希特式范畴，自我决定的主体，人们可以站在辩证关系的浪尖，来决定反对或者接受这一过程，使自身变成这个进程的一部分。在费希特的专著《全部知识学的基础》（*Die Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre*）中，他这样写道：

自我建立起了自身，这是由于纯粹的自我意志；而悖论的是："我"只有在自身"存在"的基础上才"是"并且建立起自身的"存在"。自我既是一个行动者，同时又是这一行动的产物。(Fichte，1996，p. 218)

费希特的定义还是倾向于描述存在符号学的主体。根据冯·赖特（在专著《规范和行动》中）的观点，我们可以总结出黑格尔逻辑描述的符号过程代表了一个事件的发生；而后面的行为——个体对于此事件的观点——将构成正确的符号行动。古代的神话给我们提供了许多符号行动的例子，在此，主体为他/她自己保留了自我意志的权力。厄尔菲斯转身然后死去，可以解释为对时间过程的否认和否定，因此在这个意义上，这是一个"符号的行为"。

同样，符号与它之前或之后的超越理念进行比较，可能产生否定也可能产生肯定。在某种意义上，前符号变成行动符号意味着抛弃前符号，通过否定前符号来支持行动符号。相应的，行动符号与后符号的比较意味着否定行动符号来支持一个凸现在背后的更完整理念。另外一方面，前符号具体化为行动符号，也可以认为它在此在的感知世界中得到肯定。通过这种具体化，"物性"世界的裸露和空虚或者表现主义（Gegenständlichkeit）就成为了一种存在——它接受动力，这是符号的"存在"根基，总之，它变得有意义了。同样，当我们将一个行动符号——捉襟见肘又差强人意的对象——与其"本质"的超越理念比较，那么这个行动符号便具有了更深刻的本质意义，成为了一个超越的理念。因此，当我们在接受行动符号时，事实上已经肯定了它背后的后符号。

与超越和存在相关的符号的生成，是一个双向的过程。雅斯贝尔斯的存在阐明准确地表述出一个行动符号是作为两项超越之间的中间状态被理解的，并且其观点深受超越的启发。实际上，皮尔斯的三大范畴描述了从行动符号到后符号的运动。（在这一情况下，第一是行动符号，根据皮尔斯的观点，它的存在程度很强，像一个旋律，尽管我们还不能用任何方法来对它进行分析。）但是运动也会发生在其他方向。我们的阐述是为了意指第一性之前的过程。在此过程中，通过与一种"准第三性"和"准第二性"分离，我们到达第一性。

在研究了黑格尔之后，皮尔斯认识到存在和超越之间的符号运动过

程。他明白了当一个符号从第一性转向第二性，又从第二性转向第三性的时候，各种程度的“存在”是怎样互相融入对方的。但是对于实用主义者皮尔斯来说，所有事情都是后设的，在经验和实践之后。康德也从经验出发；但在他的先验分析中，他开始考察那些产生经验的范畴。结构主义者则紧步康德的后尘，采用生成语法的方法，他们也只找到了那些把前符号变成行动符号（即从深层结构转移到表层结构）的机制或规则。甚至格雷马斯的符号场也是黑格尔式的——它可以用来描绘起着时间功能的符号的否定和肯定的进程。在我的音乐符号学研究中，我已经努力展示一首曲子能够利用符号场产生个体信息。下一步将研究情境——音乐情境或其他情境——起着否定和肯定的符号竞技场的功能。

第三章 超验的概念及其符号学相关性

超验不是我们通常在符号学范围内讨论的概念。在从格雷马斯和西比奥克到波斯纳、内特和布伊萨克所编撰的词典、百科全书和手册中，都未将超验列入符号学范围。然而，无人否认超验在从康德到海德格尔的德国哲学中的影响力和核心地位。对于这一哲学传统，虽然其唯心本质曾在很多符号学理论中被否定，但如今，它已被越来越多的人视为现代符号学的萌芽（就像在欧洲的现象学和阐释学转向以及美国的解构主义转向一样），我们不能无视其存在。在存在符号学中，符号的生命体现于运动和转移中，于超验和难译的德语词“此在”之间。在海德格尔哲学中，“此在”即“我的”存在，而在存在符号学中指我们的主体所存在的世界，包括了其他主体和对象，简而言之，是他/她的符号世界。

对于有些人来说，诸如超验概念的介绍太少，这些术语有些超越现世，甚至带有神学的色彩。如果我们遵循海德格尔的方向，会发现他的所有存在和“此在”的终极目标是“消失”，向死而生。我们可以发现运用存在符号学也能处理如此精深且严肃的问题。我们知道，格雷马斯的符号学研究在存在主义中也是可行的，他曾在晚年计划研究死亡。可惜他未能在有生之年完成手稿。

在捐献给位于维尔纽斯的格雷马斯中心的资料中提到［见伊万·达里奥于 2002 年 8 月 28 日在里昂发表的《口头交往》(*oral communication*)］。一切都无法阻止我们从自己的概念框架内思考这一主题。

在这个框架中，死亡意味着“此在”界限的消失及主体与超验的融合。在这里，“此在”的时间与“超验”的非时间是并列的，也就是说时间与非时间是不冲突的。所有发生在“此在”中的事物都有一定的叙述性、动态性和处理过程，都累积在主体的活动中。他们是主体与已进入“超验”的主体的行动融合留下的符号。这是不可逆转的，一切都无法改变。他们可以自然地方式重新叙述或者传达，从而形成一部分伪叙述和时间性的历史书写。在这种例子中，主体能不断地将其重新模态化，也可以说他们受限于交往过程。但是，“超验主义”体现了纯粹的表意不受叙述过程的干扰。因此，我们可以说，当“此在”的界限模糊或消失，就出现了真正意味上的无叙述的符号过程。叙述性只存在于“此在”之中，当一些超验观念反过来影响“此在”的事物时，它就成了符号，融入了交往。

现在有人会问，是什么力量使超验观念在交往中具象化为符号？符号具有一定的不朽性。歌德说：“所有的存在都不会消失。”他的确也是这样认为的。

尽管如此，符号也存在着易毁性、时空性和行动性。从主体的观点来说是符号在交往过程中具体符号所显现的内容。这里必须指出的是界限的概念，即超验观念必须越过界限才能成为符号。

保罗·利科谈到了三种不同类型的模仿（Ricoeur，1983，pp. 85－129)，他还探讨工作世界和生活世界。我们何尝不能说超验在此在中成为符号是第一次模仿。换句话说，事物的此在可以被模仿和超越。人希望遵循某些观念以自身的行为改变自己的此在。所有的行为都是基于观念和此在现实的深刻矛盾。主体都希望干涉事件进程，从存在角度他可以做到，也就是说他有权这么做。

可是，当主体在他的此在中创造了一件艺术品，这件艺术品就像此在的模型一般，在这种情况下，工作世界会模仿生活世界，这就出现了第二次模仿。在利科的理论中，模仿本质上是属于交往的一个过程：拟态 1，创造符号。拟态 2，符号模仿或描绘生活世界。拟态 3，即第三种模仿，类似于接受，是符号的阐释。而在我们的模式中，模仿不会水平地发生，不像叙述过程以横组合或线性方式从发送者传达给接收者，而是垂直地从超验或主体的内在意识，从超验主体到生活世界——此在。(通过超验主体，我们可以知道主体都从思想上试图设想超验。）只要遵循我们主体的意向，世界也就被意向或意图符号化。因此，不是“此在”的每个部分都能满足

定律中的拟态1。我们的主体有时也会发生变化，他就像治疗过程中的病人，变化可能是物理性的、生物性的，或者其他。其他主体的“此在”也可能越过他们的意志或意向从外部影响我们的主体。于是，人们当然可以争辩说，发生这种情况似乎是一个意外，即他成为一系列事件的参与者是我们的主体在他与其他主体所在的“此在”中的命运。当一个行动完成时，坦白说，他已成为超验的一部分，尽管他的实现影响了“此在”的叙述过程。行动因此有了两方面的含义，已做的不能撤销，个体的行为累积成为他/她人生的命运。但与此同时，他们也影响着进一步的行动。总的来说，“此在”的超验观念的具体化或“此在”被超验事物的意识精细化的方式，组成了拟态1。

拟态2发生于主体创造一个模型或文本，代表、描绘、表达“此在”的交往和叙述过程时。这意味着一种从生活世界向工作世界或文本世界的转换。这种变化是怎样在各种文本和话语中发生的？这是符号学待解决的主要问题之一。

文本、作曲、绘画、文学作品是对我们生活世界的全面描述吗？他们是我们了解陌生心灵的途径吗？还是说社会对两个主体的了解需要依靠第三个实体或是准确的文本描述？乔赛亚·罗伊斯说社会行为总会排除第三行动主体。（Royce，1998，p. 18）但他是否考虑到第三方可能恰恰是文本，或者即使他是第三主体，中介，只是主体S1和主体S2将他当成文本呢？

然而，拟态3发生在当“此在”、“伪此在”、“微型此在”和“叙述性此在”的界限被包含在内，或是当其所有元素又返回超验状态时。在一切重大的体验中，人类都曾在爱和死亡中尝试奋力超越极限，以求越过门槛，这是一个叙述的顶峰、一个紧张的过程、一个爆发，之后又是一种融合的过程。

这就是拟态，当它发生时，符号过程抛弃了交往，返回最原初的表意，虽然它已被各种意向或存在体验，被在“此在”交往过程中产生或实现的行动和符号所丰富，但我们仍能回到非符号的状态：这些行动和符号存在于“此在”其他主体的意识中，有时作为他们的踪迹，因为也作为符号。但这样的话它们不再是符号，除非我们创造一些至高无上的存在，例如作为超-超验主体的上帝，对他而言这些行动和符号依然保留在超验之中。[在印度哲学中，有种叫做“阿伽沙”（agasha）的概念，它意味着所

有的行为，即使是最隐蔽的思想都存在于集体记忆中，因此一切事物都不会消失。]

根据这个理论，我要对我之前提出的有关超验之旅的模式和行动做一些小小更正。（见 Tarasti，2000，p. 10）并不存在两种“超验”，如一个是痛苦虚无的，另一个则丰富多彩，充满了世界灵魂（谢林）的意义。只有一种超验，即当人在为超越自己的存在极限而恐惧时，他紧紧地依附于“此在”，他在这种否定行为中感受到虚无。这是因为他不愿意放弃自己在“此在”阶段获得和赚取的业绩和成就造成的。在未知的、非时间的、反叙述的“超验”面前，他经历了痛苦，感受到虚无威胁自己在“此在”中获得的意义，那是他认为成就了他自己的意义。所有关于处于绝望中的主体的计划和意向在“此在”的叙述过程中未能实现的言论都是依据形而上的认识得出的。相反，当“此在”的界限模糊，主体会将他的符号和行动联结起来，并归结到本质上无时间的超验和真正的表意中。

主体有权不发生拟态 1～3。当主体拒绝拟态 1 时，他就不会听从存在于自身的超验主体的声音，且不会将超验意识转化为符号。他的存在达不到符号的层次，他仍然只是交往过程中一系列孤立的时刻，没有真正的内容。沉迷于享乐主义的美学家克尔凯郭尔就是一个拒绝拟态 1 的人。当他被其他主体程序化时，也就是说，他在不知不觉中已屈服于他们的轨迹，主体就不会采用任何方案来将其生活叙述化。

所有存在于“此在”中的模式都强调内在，他们认为唯一的现实就是“此在”本身、身体、作为一个延续体的社会，没有其他存在。这种模式正是基于对拟态 1 的拒绝。然而，主体也可以拒绝发生拟态 2，或拒绝他会在“此在”中创造一个意向对象的观念。他可以忽略他可以通过行动、符号和行动-符号来模仿“此在”的叙述。在相反的例子中，我们的主体尝试通过这样的模型来为时间提供一段延续。在生物体的再生体验中，这种微型模式的产生是：衍生物就像胎儿，在时间中经历成长，成为一个主体，最终圆满地完成未竟的工程和未实现的人生计划。这是沃坦关于英雄的重要观点，他们通过自身的意志实现了自身的意志，这是一种不可能的悖论。他们是救世主帕西法尔。

艺术家创造出艺术作品，他自身“此在”的复制品和模型。从中我们得以看清叙述他真实生活的意向和存在。音乐就是一种高度抽象的叙述方式。拟态 3 也可能实现不了，即主体拒绝放弃他从交往过程获得的地位和

符号。但是，除非他不明白他该针对超验主体设一个更清晰的此在界限，以此获得有关超验的丰富体验。这些体验就像是超验的所有行动和观念的百科全书，他没有这些基本的、成熟的、积极的体验，这些体验可能会改变自己对死亡及“此在”的消失的态度。事实上，对于每个时间性的艺术品来说，即使它已经消失了，主体还是在这样一个微型叙述后发生了变化，因为在此过程中，他已经将生活世界中不朽的超验实体反射至先前显现的模型之中，并意识到他们。

总之，超验只有一个。但黏附在他的“此在”的交往过程的个体（会永远丰富）会对其内容、观念、行动和表意茫然无知，并认为这些是空洞的。

因此，只有当我们放弃他的“此在”的界限或根据概念来行动，我们才能跨过这个临界点，发现真正丰富的超验。这种体验与存在的体验有关，他事实上早已等候在边界的另一边。所有他在生活经历过的积极和消极都在超验中等着他。“他们的行动会如影相随……”这是由约翰内斯·布拉姆斯创作的《德意志安魂曲》中的歌词，这句歌词正体现了这种思想。拟态 3 意味着越过边界，努力冲破个人的极限和现实。

那么，界限的交点在哪？三个拟态中什么是最基础的？这意味着会涉及记忆，柏格森的主旨。（见保加利亚哲学家刻里斯蒂安·班科夫的符号学解释。Bankov，2000，p. 83－86）

我们是否已经踏进遗忘的沼泽？我们何时才能越过界限？所指何时能成为能指？他的一部分何时被忘掉了？何时超验才能在“此在”中或多或少地完全实现？何时我们最容易忘记外在于交往过程和叙述的非时间观念之中的此在的意向本源？（格雷马斯的生成过程正是以永恒的超验结构为基础，他认为超验观念存在于各种逻辑关系中，通过符号方阵的形式显现出来。）

第二种遗忘发生在主体生活在“此在”中并创造自己的微型此在或自己的模型之时。历史学家不可能记住所有的细节。小说家离现实甚至更远。我们不仅会忘记一些内容，也会忘记此在模仿超验的方式。音乐忘记象似的再现，而倾向于不大有指示特征的表达性。第三种遗忘发生在我们越过边界时，但并非一切都被忘记了。我们如何能推断出存在中的主体所追求的行动和主体创造的符号未被遗忘？谁是记住他们的行动主体？他们存在于何处？这个故事又身处何处？

然而，若非陷入困境就不会产生这些问题。这些有关地点、人物和时间的问题都是此在自身内部的问题。因此我们为交往做了分类，如空间性、时间性和行动性。但这些分类在超验中并不太适用，或没能切中要害。但是如果主体的行动跟随自身越过边界，同时又融入有关超验的所有行动的故事中，他还能否识别主体的特定行为？然后我们的主体就再无须为这些行动负责。它们都将不再依附于主体，独立存在。

当此在的主体已经离开这一阶段，而先验主体还保留在那时，我们有义务理解和要求先验主体？这仅仅是不朽灵魂的问题之一。

但这同时也涉及陌生心灵的问题。如果我们只要让主体的界限消失就能了解陌生的心灵，当他的行动和符号融入其他陌生主体的一系列的行动和符号中，然后我们可以推断出处于意向行动中主体所做的行动可能也是其他主体正准备做的。接下来重要的就是使界限消失并融合，移情于其他主体。因此我们不得不说我们主体所留下的行为和符号在超验主体中获得新的定位。但即便如此，我们此在的主体是否不用再为这些行为负责？

此在、规范和意志的模态性是否会越过边界延伸至超验？他们是否已不再受主体约束，已转变为超验主体这一无法定义的实体？事实上，我们的主体参与到交往中时，不仅已达到主体的程度，而且还扮演起了超验的角色。里面所包含的我们刚才已提到，或者说超验是如何通过拟态 1 在此在中显现的？抑或什么是柏格森的智慧努力或者叔本华和尼采的力量和意志？是什么创造了这一切？有种力量和意志正推动着我们越过边界。该如何描述这些力量和意志？它们是否是我们现在所说的元模态？

超验和此在界限之间持续的交叉是存在符号学中最难的问题之一。它以此在的交往过程中的次级问题形式显现出来。例如，钢琴家默里·佩拉亚在采访中说，他自己单独在一边弹奏和在他人面前弹奏时截然不同。当一个人独处时和与他人交谈发表自己的想法时，完全不同的肌肉在起作用，整个物理过程亦不相同。因此当主体听从超验主体告诉他正确的审美策略和道德选择时是不充分的。他必须在交往世界中把这些声音传达给他人。即遭遇作为陌生心灵实体的主体。

遭遇陌生心灵实际上是拟态 2 的一种。即我们的主体在与别人的对话中创造出一个微型此在模型，且受他人的影响。我们的主体一直在努力预见他人的超验，例如为了取悦于他人，为了明白他人的信息。但是为什么这一点如此重要？为什么我们的主体都想交往？交往一直穿梭于界限之

间。依据这个道理，交往是拟态 1 和拟态 2 的模式。主体想通过让他的信息越过边界来展现自己。可以说这都是靠超验的权威来支持的。但他同时也希望通过交往的行动来放弃自己的界限，并提前了解当这种明确的界限消失时意味着什么。价值和模态在变化、转移层次上的交往意味着与他者融合。他期望与他者最终融合或正确地感知超验。

事实上，符号过程有两种运动和力量：垂直的和水平的。垂直的力量带来超验观念的完成，在此在中模仿。在这种模式中，他首先成为主体的意向，然后在此在中持续垂直运动，模仿各种文本，这里展示出的是拟态的第二种层次。第三种阶段实际上是一种去拟态化或者说观念的返回。意向品质的解决方案向着超验的方向，到他们的融合之处。叙述性是一种特殊的横组合方式。当他们先后作用于此在的生活世界和文本世界时就被意向采用了。换句话说，他为了加入交往的过程同时被模态化和组合化。这是符号的水平方向，它的历时性。

第四章 理解、误解与自我理解

通常，符号学只研究理解的条件［如艾柯在《不在场的结构》（*La struttura assente*）中的研究］，而不研究理解本身。艾柯如此定义自己的符号学："所有的交往通过发送信息起作用，它建立在符码的基础上；每一个交往行动、表现都以预先存在的能力作为基础；所有的言语都预先假定以语言作为前提。"的确，从研究结构中的意义及意义体验中抽身而退，被认为是符号学一大进步。但是把意义描述为一种经验，具有模糊和虚幻的特征，人们也因此抛弃了对意义形成至关重要的现象学出发点。

现在许多人设法"擦除"符号学的结构主义层面，回到符号理解的事件，回到对内容的理解。没有这种理解的行为，意义就不存在。难道理解不是我们生命中最本质的时刻？它将我们与其他生灵区分开来——尽管在生物符号层面上我们与所有生命体的符号过程密切相关。当人类理解了一些有关于自身的核心事件时，社会和历史就成为了让人铭记的时刻，并且留下了那些被称为符号的痕迹。根据一些理论阐述，理解意味着回到理解的条件，回到被论及的现象或行为结构。例如：当谈及某人如此这般的言行举止时，人们就在理解自身，因为他们属于此种家庭，因为他们的父亲或母亲就如此，或者因为他们属于某一社会阶层，或者受过如此教育，或者他们是芬兰人、俄罗斯人、法国人、巴西人，因为这些国家的公民有特定的言谈举止方式，或者因为他得了某种疾病，等等。在所有这些例子当中，人从类型符变成了单独的个人符号（前者是某些类型的象征，如阶

级、种族、国籍、年龄、性别、教育、文化等等），主体的存在程度会由此而降低。在这种理解中，主体在某种意义上被降格为某些事，而当一个人的存在程度降低时，他对他之所是所承担的责任也会减少，且只会显示那些制约和决定我们存在的结构和系统而已。即使你采用吕西安·戈德曼的理解和解释视角，这种理解也毋宁说是一种解释：一个人总是从一个圈移至另一个圈。[①] 在戈德曼的模式中（这种模式的伟大魅力，集中在戈德曼对拉辛和帕斯卡的研究成果《隐蔽的上帝》中），真正的理解通过心理活动表现出来，社会、阶级、家庭、民族通过个体单一而独特的实例被理解，也使人从抽象转向具体。对我而言，这似乎也是存在符号学所采取的导向。它渴望成为关于真实事件的科学，真实事件是真正发生的事情。在人们的"官方"传记之后隐现的是指导人们作出选择的日常情感与内在经验之流。

但理解不会将人局限在对文本的线性阅读过程中，不管这个文本是行为形式，还是对象，或者其他什么，而是会考虑到交往各层面的变异性和多元性。尼采为什么如此现代？因为他不仅思考了阐述对象，也思考了阐述过程本身。在《善恶的彼岸》（*Beyond Good and Evil*）第 247 段，他作了清晰的表述：

德国风格很少与声调和耳朵有关，下面的事实证明了这点：往往我们优秀的音乐家却写得很糟糕。德国人并不大声朗读，他读不是用耳朵，而是只用眼睛。……古人大声朗读。……大声读，就是说，传达出所有的渐强的音调、身体的倾向、节奏的变化，陶醉在古老的世界之中……对古人来说，一个词组，意味着通过人的呼吸将整个生理机能统一起来……在德国只有传教士才知道一个音节、一个词语的分量，了解一个词组在怎样的条件下发生、跳跃、涌出和结束。

在这段话中，尼采从一个崭新的层面强调了理解：理解词组不仅仅是掌握句法－语义特征，还要掂量发音。

符号学家认为理解就是要发现和运用正确的符码。但是符号的运用是怎样发生的呢？结构主义者认为，理解意味着将系统看做一个整体。在他

---

① 关于这一过程，参照冯·赖特的《解释与理解》(1971)。

们看来，只有通过复杂的解构和重构的操作手段，理解才成为可能。他们否认即时理解的可能性。科学家认为理解就是查看常量，将具体解释为普遍的一部分，将单独的事例定位到恰当的范畴中去。即使这样，我们仍然与真正发生的意义过程有相当距离。因为没有理解的行为，意义就不起作用。

理解是人们思维中的认知事件，结果可能不同，但事件本身总是内在的，很难通过实验的方式来研究。理解不可能是从一个层面到另一层面的纯粹还原。例如文化和心理符号学现象如果还原成生物符号学过程，也不会变得更容易理解。在理解的行为中，人们可以构思出同时发生的其他线性事件，他可以超越时间和地点之间的分裂，所以说，他能体验时刻 t1 和 t2，同时又能体验地点 p1 和 p2。

理解世界的一种方法是将其看做一个文本。[①] 但当世界被如此想象时，世界如何变得可以理解？世界很可能不是一个文本，但我们在它上面投射

---

① 世界的文本化过程是欧洲哲学伟大认识论之一。马雷克·奎耶克言及哲学的两个方向，一个强调共同体，另一个强调文本化：

"共同体"与"文本"之间存在对立。值得注意的是"共同体"最近已经成为最重要的哲学术语之一，关于它有一些有趣的哲学讨论……我采取巴尔特的尝试将作者与作家之间的这种情况描述为纵聚合的。谁是作家，谁是作者——谁是我们文本化的结果，谁又是我们的社会成员（或者一个"黑格尔式"，一个"尼采式"的）？

根据奎耶克文章中首次提到的，词语本身不是工具，但是他/她质询如何文学写作，思考文学创作的目的。文学对他而言是不现实的，但正是那个不现实使得他可以向世界发问（如康德的非社会的社会性或者黑格尔的理性的狡黠）(Kwiek，1998，p. 165)

相反，作者将词语当做手段。他证明、显示、传授。语言支持某一实践，但自身并非实践；语言是一种交往的工具。作者就像一个牧师，作家就像一个公务员。文本的作者与社群的作家形成了自己的类型学。

这种区分很有趣，因为它似乎涉及符号学中两大基本范式：意义与交往。如果人认为符号仅是维持社群的行动手段，那么它对情境的看法就与认为符号从本质上说是意义的手段有所不同。但是世界在文本化过程的同时也被赋予了一个意义吗？特别是在"巴尔特式的作者"的情况下？其对立面会使世界变得可以交往，当世界被视作一项实践时。在其中，是作为次级符号？并且我们能预先假定我们仍在现实中行动吗？

解决理解问题的方案是放弃世界文本化的观点，如上所述，这种观点只会导致唯我主义，导致对他者和异在事物的抵制。解决方案应该是将某人自身作为一种实践、作为社群的一个单元，在此之中，人们直接遇见他者等等，参与到世界中去。但这是否如结构主义和文本主义作者所宣称的那样，不仅仅是一个幻觉呢？作为纯粹交往的世界并不为他们而存在。或者也许它存在，但却是一个坠落的世界，是一个海德格尔意义上的我们被抛入的世界，是纯粹的光（Schein），纯粹的交往，一个关于输入和输出的巨大网络，在其中，人们从不追问消息意味着什么，符号承载着什么含义，在其中，人们参与发送者－消息－接收者的交往图式，却不理解。

在存在符号学中，将符号和交往看做表达是至关重要的。如胡塞尔所说，纯粹的意义功能仅仅导致对索绪尔式的语言研究，导致对巴尔特在论作家的文章中所谈到的意义的相同种类的客体化。我们没有抓住过程的意义，只有通过理解才能把握。

了文本相似性。当然，这种投射的结果是，人们的行为举止开始变得像处于“文本”当中一样——他们将自己的行为理解成文本、手稿、情节、剧本等的一部分，而这种关于自身的概念迫使他们扮演某种行动元角色。但是很可能，这些角色尽管与他们在当代社会中的表现一样复杂，也没有获得柏格森所说的“深度自我”的地位。

当人的行为举止符合传统规范时，他感觉自己是对的。如果要根据自己内心绝对迫切的要求去行动，则困难得多——内心的想法也许会与传统和环境相抵触——但人仍然感觉自己是对的。在这种情况下，人的方向远离了超越的范畴。

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯在谈及作为文本的世界时，他引述了马拉梅的言论，后者宣称世界是为了被书写[①]而存在。但是博尔赫斯注意到，对希腊人来说，世界最初是因为被言说而存在，而不是因为被书写而存在。毕达哥拉斯从不书写。直到公元前四世纪才兴起默读的观念。根据博尔赫斯的论述，正是从那时起，书写的词语开始在言说世界占据主导地位。用符号学术语来说，这个时刻标志着阐述内容超过阐述本身而上升至权威地位。因此，在重视阐述内容的时代，人们有时会对阐述或言语以及模仿阐述（énonciation énoncée，即阐述内容对阐述的模仿）产生依恋（这种区分在音乐中也很重要，在从口述传统转向书写标记时也能发现此方法）。据博尔赫斯描述，斯科特·卡莱尔曾说宇宙的历史就是《圣经》，“我们解释、阅读的同时也书写《圣经》，但我们也在《圣经》中被书写”（1988，p. 120）。博尔赫斯还记录了马拉梅的思想，马拉梅认为世界像一本书一样存在（因此，作为一个文本）。在莱昂·布卢瓦的思想中，我们是一本魔法书的字母或者词语，而这本永不结尾的书是世界唯一的事物。或者它就是世界。

博尔赫斯的观点预见了结构主义理论，如列维-斯特劳斯认为只有在他的《神话学》（*Mythologiques*）书写后，印第安人的神话才真正存在。可以说，我们想要被书写的欲望反映出我们想要理解自身的深层渴望。符号与符号学是作为客观的和客观化了的镜子在起作用，此刻，世界反映在镜子之中，而我们的欲望在其中获得圆满。因此，世界是文本这一观念也许是拉康的镜像阶段理论的扩大化，以致想要涵盖符号学的一切现象。我

---

① 感谢莉萨·布洛克·贝阿尔（Lisa Block de Behar），他指出了博尔赫斯与这一语境的联系。

们把世界当做正在书写的和已经写好的文本来体验，世界之所以可以理解，是因为它对于我们不再陌生。作为一个文本或一本书，世界成为了我们的镜子，一面我们可以从中识别自身的镜子，而按照这种方式，他者的威胁消除了，很像普鲁斯特式的双重情结。最后，这涉及一种理解自我和理解他人的形式。这里我们不一定去解决他者之谜：两个世界如何彼此变得陌生，以及两个单独的符号场或个体如何能相互理解。通过改变文本中的异在事物，我们只能将遭遇他者的问题转得更远。我们征服世界并将其占为己有，同时，我们也使其受制于我。我们没有走近他者，而是让我们自身更加远离了他者的模态与意愿。

因此，这是一个悖论，即在误解中理解他者的可能性比在表面理解中理解他者的可能性更大。在误解中，发生了与他者现实的相遇，尽管是消极意义上的相遇。但是由于误解经常会发展成冲突，使得潜在的情境彰显，从而促使人修正误解。它打开了对话的可能，因为自我必须倾听他我（alter-ego）（在理想情况下）。

将世界视为一个文本也可能是个可怕的错误，因为已经被文本化的他者，怎能阻止行动元角色进入他/她在自我的文本中已经定位的情境？也许这种情境可以在他自己创作的文本中纠正过来——通过行为的方式而不是通过先前文本的预设。

因此，世界的文本化，将世界视为一本书的观念只是一种孤立的自我理解的形式。相反，对世界进行文本的解构为观察他者和理解他者提供了可能性。结构主义者，特别是罗兰·巴尔特，认为在“重建”世界之前，即在将世界变成文本之前，要先“解构”世界。

作为符号学问题的理解

主体 s1——符号——主体 s2

主体 s1 产生了一个符号，被主体 s2 接收到了。我们不说主体 s1“理解”这个符号的意义，而是说他/她在参与符号的产生过程中，通过符号表达了一些信息。与之相应，我们也可以说主体 s2 可能理解符号，也可能误解符号。存在着两种误解：一种是主体 s2 误解了符号，因为他/她没有使用与发送者相同的符码或符号体系，如胡塞尔所理解的相同的意义符号

(Bedeutungszeichen)；另一种是 s2 只掌握了意义符号的基本含义，却没有掌握表述符号（Ausdruckszeichen）的基本含义，从而误解了符号。那么误解就是一项有意义的存在事件。误解也可能是因为 s2 将一种不同于 s1[①] 的"观念"来解释发送符号的缘故。还有可能是 s2 将符号与一种不同于 s1 的习性或符号域连接起来，在这种情况下我们触及到沃尔布加·冯·拉夫勒－恩格尔所理解的"跨文化的误解"了。总之，可以说在这种误解中，主体 s2 没有到达主体 s1 的意向世界。主体 s2 未能进入 s1 的符号活动（舒茨的术语是表述行动）中去，因此主体 s1 仍然是陌生的（fremd-seelig），与主体 s2 处于精神疏离的状态。理解在这种交往中一无所获，这就注定要导致多种实践结果。

人们会继续追问，那么什么是自我理解呢？对此的答案或许是：自我理解是准确意义上的存在理解。我通过对象化的符号理解我自身，即我的欲望具体化为客观事物。例如我读我三十年前写的信，这些信是我留下来的符号和痕迹。然后我可以追问，现在试着理解自己的这个人还是原来那个曾经将意图对象化为正在谈论的符号的那个人吗？不管答案如何，在这个意义上主体 s1 产生了一个符号，是主体意愿的对象化，为的是用它来表达什么。当他之后再看见这个在符号中被对象化了的现实表达时，他借助它返回自身——他重建了他在 t1 时期的早期自我，且在这个反思运动中领会了自我。他在当下的经验之流（舒茨称 Erlebnisstrom）中返回早期的经验之流，并努力将那些符号看做其中一部分。在这种情况下，我们面对着一个既成事实（le fait accompli）。在理解的过程中，思想往回运动。一个社会通过它的历史即前世界（Vorwelt）[②] 来理解它自身。

然而理解却发生在当下。当理解关注单独自我及其自我理解时，理解向某些符号的整个宇宙敞开，例如，艺术符号。在这一过程中，它突然意识到符号或符号复合体或符号连续体与自身经验流之间的同构关系。理解是两个层面之间的呼应。例如，言语文本，当我们阅读时，它出其不意地向我们敞开，好像是通过这样的方式来接触我们或与我们说话。之后发生的在哲学意义上其实十分基础，因为知道变成了感觉或经验。确切说来，这一转变在立陶宛裔芬兰学者威廉·泽塞曼和法国学者弗拉基米尔·扬科列维奇（下文将讨论）的哲学中及其重要，这两个哲学家都转向了一种现

① 皮尔斯关于解释的概念很可能受到了洛克的"理念"的影响。

② 很有趣，冯·赖特（1971）却相反，将理解看成是某种目的论和朝前的事物。

象学基础。

胡塞尔在《逻辑研究：现象学和认识论研究》一书中，区分了表述（Ausdruck，expression）与意义（Bedeutung，meaning）的概念。后者指先于说话或者自我表达的行为而存在于词语中的意义，如舒茨所强调。相反，“表述”指这样一种符号——以结构的形式（能指/所指，义素，同位素等等）组成了一种客观的符号实体——为了传达而在某一情境中使用。主体通过它向生活在共同世界（Mitwelt），即同一此在的另一个人表述其意向和模态性。胡塞尔这样写道：

分节的声音体系进行表述的前提是，说话者以此来表述某事，即他在心理活动中赋予了一种他想传达给听者的意义。然而，传达只有当听者理解说话者意图的时候才是可能的。只有当他将说话者想象成这样一个人，即他不只是制造出纯粹的声音，而且还在与他说话——因此赋予声音一定的表意行为，而这一意义正是说话者传达给他的，此时听者才能理解说话者。使精神交往变得普遍可能、使声音转化成言语的基础在于交往中人的身体体验和精神体验的共同关系，通过声音的物理层面来传达经验，所以它们是一体的。说与听、言语中物理层面的发声以及接受是互相联系的。

这里胡塞尔取消了我们研究的最初情境。我们从以下假设开始：有一个主体 s1，对他来说，主体 s2 本质上是“陌生的”。然后问题变成了同一者或主体 s1（我们暂时采用他的立场）如何能理解他者或主体 s2？然而，根据胡塞尔的理论，言语的存在已经有一个前提即主体 s1 与 s2 有一定共存性（togetherness）。因此理解或误解的问题不是一个关于单独自我的问题，而是关于某一共同体的问题，对于这个共同体，自我和他我、“我”和他者已经共在了。

一次言谈中，主体 s1 向主体 s2 讲述关于他自己的一些事情，这种言语胡塞尔称之为宣示（Kundgabe，annoucing），关于这点他作了这样的评论：

去理解所宣示的信息不仅要理解其概念，还要明白它建立在这样一个事实基础之上，即听者将说者当做一个具体的人，能进行如此这般的表述。当我听某人说话时我认为他是一个说话者，我听他讲述、赞成、怀疑、希望等等。

如果我们已经准确地理解了胡塞尔，就会看到在他的推论中有两个关于“理解”问题的关键。第一，理解的起点是主体属于相同的“共同世界”。第二，它们的相互理解通过符号的两个层面发生：客观符号，它们按照一定的语法和符码体系组织起来；表述符号，它们在一定情境中使用。

让我们试着将这一情境放到熟悉的经典符号学概念当中去。维尔莫·福格特 1973 年在赫尔辛基大学的演讲［参见《符号学导论》（*Bevezetés a Szemiotikába*）］中，谈到符号学和语义学之间的区别在于：如果我们去本镇市场去买一公斤土豆，这是纯粹语义学问题；但如果我们去另一个市场，那里的文化与我们相差很大（如非洲文化或者波斯文化），这就是符号学问题。用胡塞尔的术语来解释，福格特的符号学问题是符号的意义问题，而语义学问题是符号的表述功能的问题。实际上，后者可细分为两个方面，即发生在行动中且以实用为真理标准的既定符号内容：如果卖主开始为我们称苹果而不是土豆，那么符号就不具有功能性。并且，“我想买一公斤土豆”可以有很多种表达方式，它可以用很多方式增添感情色彩（或者格雷马斯认为的模态化），来传达主体的心理状态。例如他可以用命令的、蔑视的、配合的、夸大的、冷漠的方式来传达，或者一千种其他的方法，这取决于社会情境和/或实用结果。

综上所述，存在两种理解——表述的理解与意义的理解——两种理解互相联系，所以如果没有先抓住意义，表述则无法理解。没有无意义的表述。

但是，情况比这复杂得多。例如如果我们引用克里斯台娃的精神分析术语，可以看出胡塞尔的意义功能（符号的客观“语法”意义）对应于克里斯台娃的象征层面。然而克里斯台娃认为在此之前还有一个本来意义上的符号层面，即子宫间层面，它是欲望、律动、姿势、动能以及前言语活动，它们形成我们原始的、远古的存在阶段。例如在一个情境中，我们听到一段用我们不懂的外语交谈的对话。我们不会完全误解对话，也不会完全不理解对话，我们能从语调、重音、姿势、节奏、律动、加速、迟延等方面推断出情感内容，在符号层面接收言语。包括总是出现在一切交往中的古老的、“质朴的”交往层面，我们不需要返回这个层面，也不需要减少我们的正常话语，但它仍然总是出现在交往之中。这一层面在某种程度上是作为一种“情感的”逻辑而被琐碎地提及。正如琐碎意味着人们能更

好地理解交往的意义层面，而女人在运用重要影响和非模态能力方面更能理解子宫间层，它的表述层。[①]

换句话说，对克里斯台娃而言，理解主要是子宫间事件，它是冰山的主体，冰山的顶端由显在的言语符号形成。胡塞尔也专门讨论这一方面的交往：

> 另一方面，有一种行为对表述漠不关心，但却与之有逻辑关联，在此意义上它们在更大程度上或者更小程度上（加强、增加、说明等等）完成了意义的意向，因此创造或者实现了自己的对象性关系。这些行为与创造意义的行为融合在一起，我们称之为意义完成行为。我们只能在以下情况下使用这种表述，即对整个经验不再有任何疑惑，且在此经验中，意义意图在对等的行为中实现……但在现实中，意义表述与意义完成行为统一在一起。声音复合体认同意义意向，并且它又与被论及的意义完成认同。通过表述形式人们才能获得最贴切的理解，即不再有纯粹的“表述”，而是充满意义的、感知的（Sinnbelebte）、经验的表述。

换言之，胡塞尔的表述概念既包括克里斯台娃的前言语子宫间的含义，又包括格雷马斯模态性承载的含义。当然，它们都与主体 s1 的某一情境有关。这个情境所涉及的还有关于存在的符号区别：即通过一个情境，表述反映出主体在此在中的位置、超越的行为、时间性等等。

我们现在注意到，理解开始容纳更多内容，但同时也变得更加复杂。如果理解如此困难，那么理解如何可能呢？人们会根据他们是赞同相互理解还是相互误解的区别来进行理论分类。理解是一切事物的基础吗？而与之相关的误解则是例外吗？或者由于主体 s1 与主体 s2 分离，误解变得正常了吗？或者主体 s1 主要作为一个陌生的实体在他的单独自我的世界向 s2 显现，以至于 s1 的经验之流只能通过某些符号暂时到达 s2 的经验之流？这一区别与皮尔斯称作机遇论（tychism）和连续论（synechism）的两种不同哲学类型的普遍问题有密切关系。

机遇论的基础是：世界是一个充满偶然的地方，主体生活在最初的原始状态，没有任何规律。这是英国经验主义的世界，在所有的英美分析哲

---

① 感谢苏珊娜·韦利迈基，他将这些概念引入了我们的讨论。

学家（从洛克到罗素）那里都有所反映。例如罗尔斯的经典著作《正义论》始于这样的思想："正义"和"社会"是某些逐渐添加到原始情境中的东西。洛克、休谟和罗素都否认"必要的联系"，并且认为世界不比我们自身所处的地方更有意义和逻辑。

另一种观点是连续论，皮尔斯在文章《进化之爱》（*Evolutionary Love*）中提及此观点。在世界上，一切事物都互相联系，没有例外；一切事物都建立在连续体的基础之上，概念的相互联系反映出现实本身是充满意义的连续体。我将后一种立场概括为"浪漫的符号学"。

这两种观点也对理解问题有所影响。理解不仅是后一种观点的特权，因为洛克著作的标题就是《论人类理解》（*An Essay concerning Human Understanding*），现在我开始想象也许有一种视角，从这个视角看这两种观点都是可能的。会有这样一种符号哲学吗？在这种哲学中，这些不同的理论也只是一些更高层理论的多样化的、多层面的、多种逻辑的变体？

理解的一些实例

在此背景下，我想陈述理解的一些主要范畴，来作为一种假设和检验基础。我将这些观点连同评论一同列出。

1. "理解就是透过特殊看普遍。"作为一种科学解释的规则，人们的目的是从特殊实例中归纳出普遍概念。例如人们试图将某一观念、行为、个体或工作看做一种宽广范式的变体，并将这种变体恰当地置于这一模式中，这在将论及的物体进行概念化的实践过程中经常发生。理解就是用某一概念给事物命名。例如：医疗诊断。然而如果我们视艺术家为疾病叙述的一部分，我们能够更好地理解他/她吗？瓦格纳是一个有夜惊性攻击的自恋狂。当我们指出这一点时，我们对他的音乐是否会有更好的理解呢？尼采的精神崩溃正是由于此种疾病。如果明白了这一点，我们是否能更好地理解查拉图斯特拉呢？很显然，这样的理解是一种人身攻击（*argumentum ad hominem*），特别是当人们想理解此人留下的符号时。将之与个体心理学联系起来就关闭了理解的视域，而妨碍了解释的过程。这里所涉及的基本是通过单符看类型符、通过个别符看规律符、通过质符看个别符。因此这是从第三性向第一性的运动。

2. “理解是从知晓转向感觉。”也就是说知识成为了个人的主体感觉。准确说来，所谓的学习在很大程度上就是这种活动。尽管在后现代的电子大众交往社会，这种感觉的范围持续扩展，但它还是存在局限，所涉及的还是理论与实践的固有区别。据说某些知识是纯粹的理论，而有些事情只能去感知。通常存在的事物就如此。

3. “理解就是将某物看做互文本，作为网络系统或其他文本或符号的一部分。”尼采的《快乐的科学》最后一章的结尾可以作为互文本来分析。文本的音乐性得到强调，且通过节奏的逐渐加快来模仿阐释。它的互文对应物不难猜测——贝多芬《第九交响曲》的终曲。这点由于尼采在文本中嵌入了“……不是那些音调……”等指示性符号而更加明显，那是直接从席勒的《欢乐颂》中引用来的。尼采的文本成为了对贝多芬/席勒的象似一指示性模仿。结果，对文本的理解意味着将之与符号连续体连接，与解释链连接。误解就是将现象与错误解释进行连接。

4. “理解就是在与被阐述者（the enunciate）的关系中看阐述行为，将阐释行为还原为被阐述者。”人们认为将交往过程公开就导致了对现象或信息的理解。现在这也被称为现象的“语境化”。误解是阐释对象在其他事物中的物化，是将之盲目作为产生条件的既定事物。

5. “理解是将表现还原为能力，将某些行为看作先前事物的结果。”为了使语义学研究成为可能，必须首先掌握符号层面；为了说话，必须懂得语法。误解就是能力的缺乏，这一点可以得到修正。

6. “理解就是误解的消失或者是对误解的抛弃。”例如，主体 s1 总认为主体 s2 用一种特殊的方式看待他，这点阻止了他们之间的相互交往。然后突然之间，由于某些原因，误解之墙倒塌了，s1 与 s2 以一种新的视角来看待对方。误解是这样一种状态：事物如其所是的继续，两个主体之间却仍然彼此隔阂。

7. “理解更多是言语层面而非语言层面的事件。”误解是由于语言迫使我们根据某种自动性去行动，尽管我们并不希望这样做。人只能通过支配我们的语言来表达自身。

8. “理解是从现象文本移向生成文本，通常将某物从‘表层’还原到‘深层’。”这是结构主义的梦想。这种观念的一个变体就是“存在”比“显现”更为基础。因为可以使有些事物看起来不是其真正所是，因此在事物的“本质”或真实性上会产生误解，而理解就是将隐现在“显现”背

后的“存在”敞开来。理解一种“意识形态”就是看清个人或组织通过意识形态话语使权力合法化。

相同的问题早在个体层面就出现了。请看纪德的《日记》（*Journal*）中的记载：

我的思想曾经被这样的问题占据，即一个人是否必须先存在，然后才能够显现，或者先显现，然后才成为他所显现的（就像人在还钱以后才会忧心于那些偿还的数额；在存在之前先显现与欠外在世界的钱是一样的。）也许人们只在他作为某物显现的程度上存在。结果我们得出两种错误的说法：(1) 我们存在是为了显现。(2) 因为我们存在，所以我们显现。这两种概括一定具有相互依赖性。因此我们获得了相关规则：人为了显现，就必须存在。显现不能与存在区分开来；存在通过显现获得确定，显现是存在的直接表现。

根据纪德的思考，我们不再肯定对事物的理解是否意味着显现的现象被还原成了纯粹的“存在”或者内在性。按照这一观点，误解会把显现当做真实存在的事物。

9. “理解就是对某一领域的成分进行重组。”这是结构主义的另一种观点。(例如在音乐中对旋律的分析方法有让-雅克·纳蒂埃范式。）这种观念与游戏很接近。为了理解游戏，必须懂得游戏规则，比如打牌，它决定选择是否正确。这种思想运用到社会中，是把社会看做一种游戏。

10. “理解建立在与时间相连的形态学基础上，理解就是看事物如何相互显露。”这是一种歌德式的或者进化论的观点。理解某人的行为就是展示指引那人的各阶段发展；即要穿越个人的或者社会的历史。相反，误解就是歪曲或者忽略历史。

11. “理解是一项纵聚合事件，在事件中人们看到的是选择。”冯·赖特在他的逻辑理论中，提及所谓的反事实陈述——可能发生什么。要理解就要看个体进行选择之前显现出的所有选择。因此理解与看到选择的可能是相同的。根据罗伯特·穆西尔的言论：“如果存在现实感，那么，就必定存在可感知的可能性”。

12. “理解就是发现事物的真实本质，将现象还原到统计事实，并通过科学实验来证明。”这种提法是十分对立的且十分反（非）符号学的说

法。符号学通常主张详细阐释关于现实的模式和假设。当我们在处理某些人类文化行为或者社会行为时，对符号学家而言，从自然规律推断出一种现象是一种神秘化倾向。例如，根据是左脑或右脑的支配作用（弗拉基米尔·彼得罗夫的理论）而宣称文化差异源于大脑半球的对称性，这一说法不正确；相信历史事件有必然的自然根据也同样是错误的。说文化产品来源于种族、气候或者自然景观恰恰是非逻辑的。这些都是神秘化的倾向，并且，将之扭曲成"自然"原则不过是对现象的伪理解。生物符号学已经告诉我们，有机体的周围世界事实上是由有机体自身选定的（根据冯·于克斯库尔的理论）。我们的感觉只接受典型的刺激和信息，其他的输入纯粹是噪声。

13. "理解就是在某些行动元角色中来看待主体。"这种说法属于上述第一种情况，普遍通过特殊被发现，反之亦然。例如：当个体运用所有的矫饰和独特扮演某一角色时，普遍的行动元角色变得可以理解。例如：《战争与和平》中托尔斯泰眼中的拿破仑；或者当马雷夏尔·曼纳海姆被赋予了细小的生活片段以及有关就餐礼仪的逸闻趣事时，他就变得可以理解了。"马雷夏尔"这个行动元角色能够被肢解成个体的特征。

14. "理解基本上是内在的、认知的或者是'自动交往'的事件。因此，我们说主体理解他/她自身。"自我理解的变体是很多的。人们只有在他人面前注视自己时才能理解自己；因此，自我理解基本上完全是一个社会事件。正如巴赫金在他的对话理论中的假设，乔治·赫尔伯特·米德在社会心理学中也注意到这一点。

米德区分了"主我"（I）和"宾我"（Me）的概念。"主我"是自我的能指，他作为一种自发的、不可预料的行动者的行动——但迄今为止他的行为还没有投射到他者并返回自我，变成"宾我"。根据米德的论述，这种区别在下面这种情况中一目了然：我对我自己说话并记得我曾说的和我所感觉到的。此时，我的早期自我与"宾我"是一样的，我是我自身的对象。同样的情况发生在与他人的关系中："宾我"是他人所看到的自我。米德说："'主我'是有机体对他人态度的反应；'宾我'是人自身对别人态度进行假设的有机集合。"（[1934] 1967，p. 175）

这种模式也能解释社会的出现。人类的自我理解就是把"主我"看做一种"符号"。对自身或他人来说，"主我"变成了一种符号。在"宾我"的经验过后，人们会假设自我起着不同的作用，因此会假设自我对他人的

期望作出回应：

“宾我”是一个明确代表我们态度的共同体组织……对此没有确定性……有道德的必要性，但对于行为没有机械的必要性。(p. 178)

因此，按照米德的观点，当“主我”和“宾我”之间的区别不是虚幻的，它们不是同一的，“主我”总是无法预料的事件时，一定数量的“存在性”进入了此情景。从这个模式中，米德也演绎出了他自己的符号学定义，因为象征是符号，在这一持续的讨论中，“主我”向他者反射并且又回到自身。在此互动中，姿势是一种“有意义的象征主义，并且象征我们没有外在于行动领域。符号不过是一个刺激物，并且已经事先设定了反应。”(p. 181)

换言之，符号就是工具，主体 s1 用之来保证主体 s2 以某种方式行事，因为他能假定后者预先懂得符号的含义。因此，如果对话中存在相互理解，就标志着主体 s1 的符号理解是正确的。反过来，s1 也能根据 s2 的反应明白这一点。如果 s1 说“开门”，s2 却以关窗户或开收音机来回应，那么 s1 就知道了他所使用的符号不是这个词的通常含义。因此，误解与对象征和符号的错误使用是同一回事。

因此，在米德的理论中，主体的自我理解，作为“主我”和“宾我”之间的辩证思考，基本上是社会的。误解的一个典型例子是病人不会认为他生病了；他缺乏对疾病的认识。[①] 他们不会把自己当做“宾我”来理解。

15. “理解是从‘主我’到‘非主我’的转向，这是一切道德和伦理的基础。”团结和同情的建立是基于主体有能让自己穿上另一个人的鞋，采取另一主体的立场的能力。这是许多道德哲学中的神秘事件（如在索洛维耶夫的理论中）。

上述所列关于理解的所有情况在本质上都是不同的符号学操作。这是否意味着我们已经下意识地从根本上研究符号理解？不一定，因为符号学对于符号过程关注很少，更多的是考察那些能量化和对象化的事物。毫无疑问，理解为研究符号过程提供了另一种方法，这点应该很明确。我们接下来要详细分析两位研究理解的学者的研究实例。

---

① 根据海基·马亚瓦博士的观点，病人无法看出自己生病是精神病学的一个关键问题。

阿尔弗雷德·舒茨、弗拉基米尔·扬科列维奇论理解

阿尔弗雷德·舒茨的符号理论几乎被主流符号学范畴所忽略，尽管他立志建立源于胡塞尔现象学和社会学基础的符号理论。当舒茨在1932年出版的著作《社会世界的意义结构》（*Der sinnliche Aufbau der sozialen Welt*）（鲁道夫·卡尔纳普的《世界的逻辑构造》或许借鉴了这本书）中终于为符号下了定义，其复杂性一下子让读者一头雾水：

> 我们可以给符号作如下定义：符号是客观的产物或者人类创造的产物，不是朝向解释的图式，它来自于独特的体验。它由外部的客观世界组成，作为记录客观精神世界里个体体验的工具。可以充分解释的图式是由先前体验积累的特殊经验，其他经历则被分类在无法充分解释的图式中。它来自于多神信仰传统的结构，是人们经历的现实记录或者人类理想的客观表征。在一个符号系统之内，我们通过可解释的图式之间的关系理解语境。对于语境中出现的符号就可以确定为有意义的或者是必然的。

舒茨强调，通过“有意义的关联”，他理解了符号意义之间的关联，即思想着的自我的体验，他形成符号或者通过符号显示出来。直接从胡塞尔那里借鉴过来的是表达图式和指示图式之间的区别。前者是自我自发地表达一些体验时至少使用过一次的符号。后者是那些事先频繁使用的被论及的经验能指符号。因此指示图式表达所谓的自然语言，说话者一定已经非常熟悉它了（这里舒茨指的是关于语言能力的概念）。

在舒茨的复杂定义背后，隐藏着对异在理解的努力，他称之为“他人的理解”（Fremdverstehen）过程。他的中心主题是理解社会世界的异在。通过“理解”，舒茨想抓住事物的意义：“因为所有的理解与意义直接相关，并且只有被理解的事物才伴随意义。”（1932，p. 140）然后问题变成“主我”如何理解同胞。他首先注意到对方是这个世界的身体，即事物，但不久他认为对方拥有与他相似的经验之流。舒茨区分了社会世界的三个方面：周围世界（Umwelt），包围着人的世界；共同世界（Mitwelt），稍远的世界以及前世界（Vorwelt）。

根据舒茨的理论，自我的经验之路通往另一个人的经验之流，我们假设另一个人的经验之流与我们自己的经验之流有些许相似。这种假设使我们在某种程度上能够站在他者的立场上。然而自己与他人心灵的区别在于这样一个事实：尽管两种心灵的人在一种共在（即肩并肩地存在）中生活，“主我”只识别到这种共存的碎片。当我们观察一个异于我们的身体时，我们不仅将其看做一个身体，一件外在世界的事物，我们还明白姿势是他人的经验符号。我们对异在经验的体验依旧属于我们自己的经验。因此，唯一能确定的就是我们自己的经验意向之流，它的持续过程是连续和完整的，而我们对异在的理解是不完整的、碎片式的。因此，与我们自己经验的确定性和不容置疑相比，异在心灵总是值得怀疑。这就是为什么在社会世界中建构“你”的领域时，“我们”的符号起了关键作用。对舒茨和米德而言，社会功能单元在单独自我和社会宇宙之间建立了一条通道。但他们也包含一定的不确定性。他们是一种关注异在心灵的假设，这是我们努力要理解的，不过也是很容易误解的。

20 世纪另一位关注理解问题的哲学家是弗拉基米尔·扬科列维奇。他的理论也始于一个现象学基础，但他更感兴趣的是误解而非理解。他的理论更深入，区分了“误解”（le malentendu）和“未解”（le méconnu），在他的著作《我对所有事物一无所知》（*Le-je-ne-sais-quoiet le presque－rien*）中“显现与时间”一章中，他认为如果意识少点秘密、讽刺、激情、害羞、紧张，那么人们可能理解或者不理解但不会误解，即错误地理解。你可以说某些天才被人误解了，即便他们的名誉来自于那些使之成为天才的因素。因此，错误不在于欣赏李斯特这个人本身，而在于只欣赏他是一个伟大的钢琴家，即便他还是一个伟大的作曲家。同样，肖邦很著名，但如果认为他只是华尔兹和波兰舞曲的作曲者那就是误解，他的真正特长体现在他的谐谑曲和芭蕾舞曲中。对此有人还补充：西贝柳斯是中欧著名的作曲家，即《悲伤圆舞曲》的作曲者。可是他还是被误解了，他是交响乐家的事实并不为人所知。

扬科列维奇特别关注对称中的不对称展示以及展示难度。在实证主义发展的年代，往往伴随着统一的显现（实际上这一观点与海德格尔关于常人的理论十分接近）以便在道德领域区分真假。夸夸其谈的人认为假装有意向与真正有意向是一回事。因为责任（尽管在现实中起源于自私）看似要采取的行动与真正采取的行动是同一回事（康德）。

根据扬科列维奇的理论，所有的意向性都容易遭人误解。两种立场（态度、姿态等等）在形态、结构、大众等方面都很一致，却可能对应两种完全不同的意图。同样的光亮可能是日出也可能是黄昏时放射出来的。但太阳升起还是降落极大地改变了光亮出现的环境。

这使我们非常接近了符号学的核心问题，特别是如何研究不可量化或不可观察的意义。格雷马斯承认其存在，甚至大胆地将之设定为整个实证主义体系的深层结构。同位素的概念无法通过实验观察到，只有具有相关能力的人才能识别。又如一位老师积累了多年的经验："有些实现了——有些没有。"同位素是一种理解的范畴，但巴黎学派从未如此清晰地陈述过。

我们也十分接近造假的问题了，如安伯特·艾柯的研究。造假当然是一种故意的无知，一种隐蔽的误解。扬科列维奇认为误解始于两种解释的可能性，例如，寓言就是种有意的误解。内含的实质会从某个角度提醒我们这是符号，但它根本不是那个符号。扬科列维奇专门研究了这一理论，即世界只有在一种默许的可接受的误解基础上才能延续下去。他基本上看到了两种欺骗：一种欺骗在人们良好的信用中产生，人们也没有意识到它的欺骗性；另一种是欺骗已经被识别，但任其继续发展。

从这两种欺骗我们得出下面的分类，划分基础是主体 s1 和 s2 参与误解与否：

1. 交往中两个主体都错误地理解了彼此。这是一种双重误解，是最糟糕的情况，因为也许无人会知道真相。听者会误解，尽管对方以为他理解了。当某人爱上了另一个人却没有勇气告诉他/她，因为他/她认为另一个人不爱他，此时就出现了这种情况。在这种相互忽略中，双方都等待对方决定性的步骤，一个字就能改变一切。最后，情侣们临死都不会知道原来他们都很在意对方。

2. 一个主体误解了，但是对方明白这是误解，或者他认为自己被误解了。在这种情况下，如果意识到的一方告诉没有意识到的一方，误解的恶性循环就打破了。如果他没有这样做，那么误解就纯粹是一个骗局。误解并非一个人意识自己理解了却仍然让自己处于误解之中。骗子让误解继续，且并不急于纠正错误。或许他/她仅仅是缺乏这样做的勇气。如果那样的话，就不仅仅是关于欺骗与懒惰的问题了。

3. 完全理解的误解含有一个对错误的舞弊。双方都与一种幽灵交往，

它却并非他们的真正对话者。此时我们处于一种错误的情境，这种错误在人们意识之中。这种对话是作为共谋但却谨慎的事物来体验的。就好像我们各自属于一个隐蔽的社会，我们为某事而互相猜疑对方。我理解你，我知道你理解我，你知道我的理解。换言之，我能意识到你的意识。歌剧和戏剧就建立在这种有意的“误解”之上，这种误解在此情境中被称为表演。另一种情况在律师身上可以看到，尽管他知道此人有罪，但还是为他辩护。社会众多实践就建立在这种志愿的双重误解之上。

法国社会学研究中不断出现这种关于“多元”人的观念，它表明了这样一个事实，一个单独的主体被认为拥有各种角色。角色是各种社会形式，人们以这种方式将自身向彼此显现，这在很大程度上是建立在故意和持续的误解基础之上的过程，甚至是努力追求的、被人接受和赞成的误解机制。误解也许源于这一事实：我们不是作为真实的自我，而是作为表现的自我被人接受和观察。我们被置于某一行动元角色中，常常与我们的意志相违背，甚至我们自己都蒙在鼓里。然而，主体 s1 总是能接受或者拒绝主体 s2 赋予他的行动元角色。因此，在柏格森所说的深度自我和被赋予的表演角色之间总是充满着张力。

另一位学者贝纳德·拉耶在他的新书《多元的人：行动的源泉》(*L'homme pluriel*：*Les ressorts de l'action*）(1998）中，思考了后现代社会人的角色与习惯。多元人的思想有助于人们理解自己和他人吗？人们改变角色的事实有助于他/她从各种视角来看待世界。但什么逻辑或者超级推理能告诉人们哪种角色合适？哪种角色又不合适呢？角色也有自身的模态性。并非所有的模态都合适。对个体来说，这样会产生误解个体自我（或者“自我欺骗”，如西比奥克所论述）的新形式。一个人也许不理解他为什么既以 A 又以非 A 的方式行动。但人们也能使这种行为变得可以理解：他这样做是因为当进行 A 行动时他正在扮演角色 X，而当他进行非 A 行为时，他扮演行动元角色 Y。这是后现代社会的典型特征：不再有任何超级逻辑、良心、主叙述等能为我们指导各种角色和模态性。如我们所知，这种缺失导致了人们内在一致性的丧失，所以人们被迫生活在一个连续、复杂的同位素中。

第二部分

主 体 理 论

第五章 焦虑的符号，或符号主体问题

大约三十年前，我还是一名学生时，开始翻译海德格尔的《存在与时间》。我翻译了三分之一时，才发现几乎还无人对这本书感兴趣。之后不久我开始涉猎法国结构主义，我赞同列维-斯特劳斯的人类学，反对德国哲学。我当时无法想象，支持德里达解构主义的海德格尔，却在 20 世纪 80 年代回到了后结构主义符号学。

无论如何，在古典符号学［借助它，我了解了皮尔斯、格雷马斯、洛特曼及其他学者创建的理论体系（虽然并不系统）］的传统中，一种新的应用符号学诞生了。1992 年格雷马斯逝世，巴黎符号学派陷入了迷茫和痛苦的境地，因为 20 世纪 90 年代初，学术圈似乎并不赞同格雷马斯生成轨迹这种严格的理论体系。然而，巴黎学派也许会消失，但格雷马斯却可以屹立不倒，因为他创造的概念和方法在语境改变后仍可运用。格雷马斯的符号学可能被“解构”，不过仍有使用价值，即使有人并不认同他关于生成过程的观念。

接下来，我将从海德格尔谈起，我会将海德格尔与关于焦虑的简明符号学结合起来分析。

什么是焦虑?

焦虑，这一概念本身难道不像德国人的发明吗？除了主体意义上的体验，在笛卡儿范畴所征服的充斥着人工智能和认知方法的世界中，哪有“焦虑”的栖身之处？

符号除了决定行为规则，还有另一种生命吗？更具体一点，符号有内在的生命和灵魂吗？焦虑的存在是针对某物的符号，即主体的存在。

但是我们能用符号学的思维想象存在一个仅由痛苦的主体组成的宇宙吗？也许不能，因为到目前为止，这一主体被添加了一些意义，这些意义产生于这样一个事实：主体与身在其中的宇宙具有某种关系。主体栖身于这个宇宙，栖身于属于宇宙的符号世界，栖身于符号的领域，此时主体本身对于他者也是符号而已。在格雷马斯意义上，完全“存在”的主体几乎不会是痛苦的主体。按照他的观点，主体拥有客体，与客体结合时，主体是欢欣的：S∧O。主体与客体分离时，主体是焦躁的：S∨O。那么，焦虑会不会因为主体与相关的欢欣客体分离了，而将被还原成一种糟糕的模态呢？这种分析是不是不够明晰？或许。不过毫无疑问，对于像歌剧选段、广告录像或者神话故事之类的简单叙述，这一分析已经足够了。

但是，如果我们要思考符号自我以及自我进入符号宇宙的情况，我们是否还需要一种元语言？或者一种能够从内部描述事物的方法？我们需要描述主体失去客体时，或与客体分离时，或接近和遭遇客体时，或者最终如海德格尔的“泰然任之”概念那样决定离开客体时，主体会怎么办。事实上，海德格尔这一概念可以看做是对格雷马斯叙述语法的一种批评，因为后者仍然是很粗糙的“再现”。在《泰然任之》中，海德格尔以“老师”的口吻陈述如下：“如果我们必须将‘泰然任之’再现出来，并客观武断地将之作为现有的客体间关系置于我们面前，并将其中的一个客体叫做人，另一个称为遭遇对象，这简直难以想象。”

如果“主体”和“客体”的概念对于海德格尔的分析方法太过粗略的话，还有另一种简单的二分法来描述它们之间的关系——结合与分离。依照海德格尔的观点，主体和客体（“遭遇对象”）的关系，应该用赫拉克利特的术语“接近”来描述：“我认为用这一术语来描述知识本质的关系非

常绝妙：它非常清晰地表达了走向某物和接近客体的特征。”

如果要将符号学概念细化，我们可以在海德格尔哲学中找到类似观点；此外，伟大的艺术家在小说、作曲和绘画中也使用了相同的“方法”。采用这种观点，我们对待外界、符号物理现实的态度会发生根本的改变。

符号仅仅是表层、封面、显像，在符号内部，主体、灵魂在移动。

实际上，准确地说，焦虑概念作为一种特殊的“激情”让我们如此观察。

“焦虑”（Angst）或许也是一种激情，特别是在德国文化中。它是一种不会导致坚决行动的“存在”状态。它是一种叙述实质，根据克洛德·布雷蒙的叙述理论［参见《叙事作品的逻辑》（*Logique du récit*）］，“焦虑”不会将我们引向“行动的过程”及其成果。一旦它转向这样一种状态，它就不再是“焦虑”激情了。

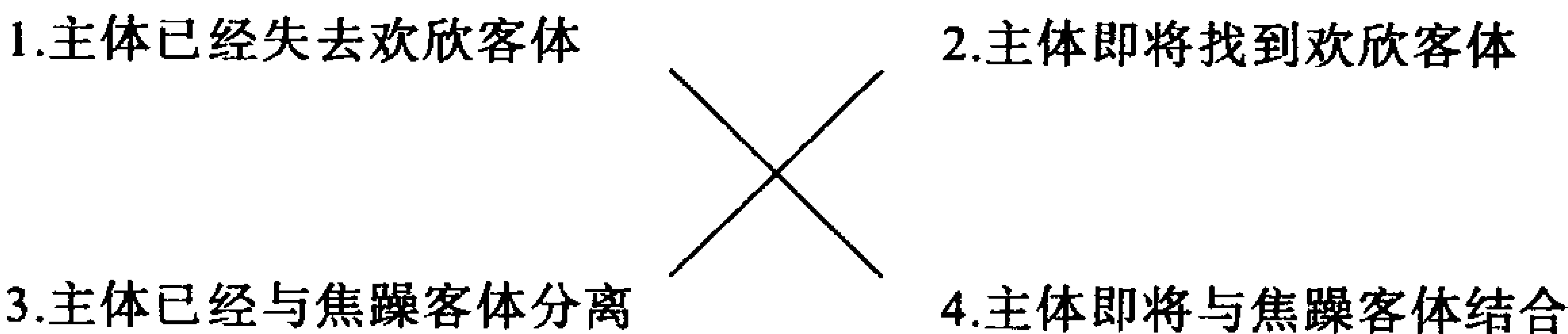
因此，这种焦虑同样是主体存在的符号。但是，它有自身的时间结构。如果焦虑关注过去或未来，会产生完全相同的模态情境。按照格雷马斯的说法，焦虑是主体与价值客体分离的状态。

如果我们有一个属于过去的欢欣客体，那么焦虑则代表失去了这一欢欣客体所处的糟糕状态。［这种状态可以成为某种愉悦情感的源泉；如保罗·克洛岱尔对于瓦格纳美学的阐释：《倾听天堂坠落的人》（*l'homme à lécoute du paradis perdu*）］。与焦躁客体的分离，或者抛弃焦躁客体，不会导致焦虑，除非过去的焦躁在主体意识中留下了“痕迹”，主体无法从中解脱出来，如痛苦的记忆。

相反，焦虑以朝向未来的形式出现在于：主体与焦躁客体结合或者即将结合，比如死亡。整个海德格尔哲学的核心不正在于此吗？不正在于与焦躁客体不可避免的结合让人欢欣，并通常被看做是人的最合适的可能性吗？

但是必然的事物怎样才能被视为可能的呢？可能性假设了另一种选择。

因此，根据下面的非对称图表，焦虑的糟糕状态就一目了然：



在这四种可能性中，人们立即会发现只有第一种和第四种情况属于准确意义上的焦虑图式，事实上它们是产生焦虑的原因。

并且，人们可以注意到这一图式包括某种时间结构：第一种情况代表“终结体”（terminativity）——某事过去已经发生，并已经明确完成并失去，而在第四种情况中，某事刚开始或展示出起始体（inchoativity）。所以第一种和第三种情况是终止，而第二和第四种情况是起始。还存在着“持续的”焦虑，它就像一种连续的状态，如克尔凯郭尔的审美态度。

我们现在来考察这些情况下的模式内容。

直接朝向未来的焦虑最为普遍，主体“知道”某些事情是必然的，他必须要做一些事，但却做不到。换句话说，表达的模态意义就是：“知道应该做，却不能做”。

但是，也存在一种无知、无能、缺乏信念或意志的焦虑，换言之，由否定不同模态性导致的焦虑。在理查德·瓦格纳的歌剧《帕西法尔》中，我们发现了所有变体具体化为各种“行动者”的模态能力。

例如：安福塔斯的焦虑是无权与无能的痛苦，尽管他知道自己应该做什么。他的“常人的存在”要求他应该与骑士团成员共享圣杯，但这却是他无法做到的事，是他没有能力去从事的。失去权力带来的身心焦虑，是永远无法治愈的伤口。

帕西法尔自身的焦虑是由于无知，“愚蠢”或者最初他“不焦虑”。因为他并不知道自己犯过什么罪，因此并没有感到焦虑。他对自己在圣杯区域射杀了一只受保护的天鹅，这一破坏生态的行为并没有负罪感。只有通过体验焦虑，帕西法尔才使安福塔斯从焦虑中获得解脱。“圣洁的傻瓜”正是意味着英雄不能够通过自身的意志去执行和解和调停的任务，决定权取决于他人，只能通过他人的意志来执行。相反，安福塔斯是在第三幕剧中失去发送者梯图瑞尔的英雄，而在“耶稣受难日”剧情中帕西法尔答应让古内曼兹做他的发送者。

昆德丽的焦虑是由于邪恶的意志，“不愿意”。像她自己说的，她从没想对任何人做任何善事。在性诱惑场景中，她试图夺去帕西瓦尔的清白，尽管没有成功。她的焦虑最终导致了她在第三幕中的彻底失语。她能说出的唯一清晰的话语是“服务，服务”；她想通过做奴仆与过去的邪恶行径和解，就像在第一幕中，她从阿拉伯取来香脂给安福塔斯。即便在第三幕受洗礼的场景，在“耶稣受难日”的奇迹中，昆德丽也没能抛弃她的罪

恶，剧末，一只白鸽停留在帕西法尔的肩上，昆德丽的生命渐渐消失。舞台表演常常忽略这一场景，尽管在音乐中已经标示出来。

焦虑也能成为集体行动者的特征——通过享用从圣杯区域带来的圣餐，骑士团成员从焦虑中获得自由，在第一幕里有此描述。

因此，《帕西法尔》是关于焦虑与和解的歌剧，或者是通过神秘的调停，将人从焦虑中解脱出来的歌剧。给人印象最深刻的过渡曲是第一幕分享圣餐的情景和第三幕“耶稣受难日”的奇迹，此时音乐描绘了纯洁心灵的内在运动。

在所有艺术中，音乐是表达焦虑的最有效的手段之一。彼得·马克斯韦尔·戴维斯关于疯癫国王的独幕歌剧描绘了一种持续的焦虑，勋伯格的《期望》（*Erwartung*）也如此。但是，需要区分两种类型的音乐“焦虑”，它取决于焦虑图式是否通过音乐的阐述对象或行为而得到显现。

换句话说，焦虑是音乐、创作、“文本”想要描述的事物吗？或者它是音乐寻找并要创造出来传达给听者的糟糕状态？在彼得·马克斯韦尔·戴维斯的歌剧中，舞台上的音乐也许很好地描绘了一种极为焦虑的角色，但它对于听众/观众的影响也许是极为不同的——古怪的，净化的，同情的，喜剧的——但不是痛苦的。相对地，音乐中也许不会总是包含“传统主题”或者涉及焦虑的明显因素，但它仍然可能使听者进入焦虑状态。

在当代音乐中，一项基本符号参数的缺失、行动者状态、影射主体在场的符号都完全可能成为引发焦虑的机制。例如利盖蒂的《幻象》（*Apparitions*）和《大气》（*Atmosphères*）中的静态音乐能够产生关于空白地带的印象，此时，行动者的对象、音乐主题、人类主体的缺失可能使听者进入糟糕的焦虑体验。

在马格努斯·林德伯格早期的音乐作品如《“……我认为是塔图夫”》（“… *de Tartuffe je crois*”）和《技巧》（*Kraft*）中，产生了真正的浮士德式的痛苦主体，来作为行动的首要动力，而在林德柏格的钢琴协奏曲中，并没有出现对各种材料采取大量戏剧性地并置，不再有任何主体在场的痕迹和符号。同样的情况我们在凯亚·萨里亚霍近期的作品中也有发现。（这些作品不是用来批评的，而是可以将我们的关注集中到另一个方向，即朝向比模态更小的单元，换言之，朝向某种“次模态性”，正如音乐话语中也会有原始的或者次语义单元一样。）在他们的音乐世界观里，这些作品再现了关于“主体”的观点，与现代人工智能研究和认知研究中

所发现的一样，认为主体已经被分解成散乱碎片，不再以模态主体的身份去存在。

但是，我们不需要对当代音乐作如此深入的分析，就连古典音乐都知道如何表达痛苦。克尔凯郭尔提到过两种焦虑：同情的厌恶与厌恶的同情。

而海德格尔将“焦虑”与纯粹的“期望”区别开来，后者是对“焦虑”的积极的、欢欣的转换。（在《泰然任之》的对话中，老师说：“去期望吧！但不要去希望，因为希望已经存在于表现和被表现的领域之中。”学生回答：“期望，然而，放弃吧，或者是：期望不允许表现出来，期望不拥有任何对象。”老师：“但当我们期望时，我们在期望某物。”学生：“是的，但一旦我们表现出期望的东西并且使它明示，我们就不再期望它了。”如此等等。）

现在来思考贝多芬的钢琴奏鸣曲《华德斯坦》和《告别》中的中慢速运动。在这两首曲子中，在两种“行动”的运动之间产生了一种过渡，从状态 a 转向状态 b。这些中间成分不具有任何独立特征，只起过渡的功能，如对未来的期望和准备。因此，它们是“行动的”，换言之，在主题方面没有奏鸣曲的第一部分和最后一部分饱满。

这些慢速运动的主体没有任何积极的作用，但作为一种潜在的现实状态，在不确定认识中，期待着某物。但是，并非如海德格尔所指出的那样，这些事物通过符号的具体层面“表现”出来。然而，根据副标题“缺席”，这些中间运动通过这一方式模态化了，如《华德斯坦》的中间部分描绘了一个纯粹欢欣的、同情的期望，而《告别》中的过渡描绘了一个纯粹焦躁的、痛苦的期望。在两个例子中，我们让音乐凝固在某一刻，却仍然朝向一些未知的事物。然而音乐的“内在叙述者”——它的主体，对这一存在情境反应的方式极为不同。第一种情况表现了克尔凯郭尔描述的“甜蜜的焦虑”；后者，则是“忧郁的焦虑”。

综上所述，我们认为焦虑是一种典型的德国概念，它附属于“亲密”（Innigkeit）文化。但是在穆索斯基的歌剧中，鲍里斯·戈东诺夫不也表现了一个最终死于痛苦的沙皇吗？这一例子中，涉及的是失去权力的焦虑，这是由于取代了过去的焦躁客体，而不是未来的。《茶花女》或《波希米亚人》的焦虑与焦躁客体有关（疾病），在未来造成了威胁。

因此焦虑也有自己的时间结构。甚至有些歌剧的主题是拒绝焦虑以及

接下来的惩罚，例如《唐璜》。

实际上，通过音调表达的焦虑已经是公开的焦虑。艺术的悖论在于：它的最深层的现实是内在，但这种现实需要外化。换句话说，从心理学意义上讲，首先有言语，然后才有语言——这与生成语法学家、文法学家和认知心理学家所教导的正好相反。

焦虑也可解释为能指与所指之间的不协调，表达与内容之间的不平衡（在三岛由纪夫的小说中经常可以看到这种叙述模型：男主人公找不到表达心灵的适当方式，因此他变得神经质，甚至犯罪。）从这个意义上说，这是一种真正“浪漫的”激情——当然，它可能随时出现在任何文体中。

这一问题还可以用另一种方式阐述出来：两套符号系统——“我”的内在符号结构和外部世界或“遭遇对象”——之间出现了冲突。解决这个问题的一种方法是完全适应他者代表的系统——如海德格尔的“常人的存在”。但在前面的文章中，海德格尔也介绍了另一种解决模式，即通过“焦虑”的积极层面来否定“焦虑”。实际上此时他不但接近了“禅”的意境，而且接近了所有寂静主义者的思想。

通常，焦虑是每一位科学家或艺术家、富有创造力的人生命中的重要部分。每个人都会经历典型的“焦虑”，它出现在开始创作之前；还有“恐惧”，它来源于人们知道不久将向未知事物迈进。我们不知道这一行动会引发什么结果。每个人也将会熟悉在这种情况下的神经质反应：一种是努力开始做任何事，但这并非他应该做的。这与人寻找某物时的心理相同：一个人在图书馆找到一切可能的论文、文件、信件，这些是他昨天晚上或更早时候寻找的，但是却不是他现在要找的。

事实上，要进行创造性的工作，需要能忍受这种必然的、基本的焦虑，甚至要自虐地寻找这种焦虑，因为没有它就不会有伟大的创意或艺术作品。当然，也许这是一种极其浪漫的创造观——可能一些人在某一时间按部就班地工作，并且很快就为创造过程做好了准备，而没有丝毫痛苦与神经质。

另一方面，如果焦虑与心理状态相连，并产生于创造行为之前，在这一行为中伴随对表演艺术家可能的期待，此时人一般感觉不到焦虑。对表演艺术家来说，焦虑是一种与表演的时间过程相连的特征。比如，一个演员知道在某个时段他/她将要表演，那么这就会有一个很具有技巧性的过程。对于一个交响乐家，有必要知道乐章持续一小时之后，必须在适当的

时刻加上独奏。这足以引起强烈身心焦虑的症状。

通常，焦虑是连续表演的一部分，此时“能够”的模态会以其他音乐形式如“知道”（信息值）、“意志”（动力）为代价来得到骤然强调。在这种情况下音乐家的反应通常会很仓促，这自然会导致乐章及其表演更加艰难，因此增加了失败的可能性。相反，正确的解决方法应该是减缓时间进程，此时困难度也会减轻。例如亚瑟·施奈贝尔习惯在一段音阶的末尾加速并经常将最后一个听不见的音调“吞掉”。一名听众曾在钢琴家独奏之后来到他的房间要求退钱，因为钢琴家没有弹奏完所有的曲调。“我不能保证这类事件（即吞音——译者注）不发生。”施奈贝尔回答。

所有这些例子表现出一种通过加速焦虑来抛弃焦虑的尝试，在现实中，焦虑则只产生可感觉的“符号”——交往的紊乱。

行动之后的成品，即客体，与它的创造者分离，并以自身的形式进入公众视野。然后作者必须面对焦虑，它的本质唤醒了对“常人的存在”的痛苦回忆：每一件公开的事物都易受批评的影响，易受海德格尔描述的所有消极因素的影响，如流言飞语、含糊其辞等。在科学中，内在的直觉自然起着重要的作用。但科学与个人思考不一样，因为内在直觉必须成为一种可与他人交往的模式。艺术也是如此，只是“交往”的条件不同罢了。

第六章 主体理论

重审主体

接下来，我想作进一步的探讨，以便让上述符号分析所得出的结论更加具体。与符号学相邻的很多领域，如心理分析、性别理论，当然还有新音乐学，已经有了大量关于主体与主体性的讨论。但是在音乐分析中，如果没有把主体是如何出现的问题阐述清楚，其理论就不完整，需要理论家继续努力。

我们还必须关注符号学当前的发展状况，对之我们不再称之为“后”符号学现象，我们不能再停留在后结构主义、后现代主义阶段，而是要从根本上进行创新。因此我更愿意称当代的符号学为“新符号学”。对新符号学的分析绝不能只考察文本，还要考察文本产生的一切条件，整个周围环境，文本产生的过程及整个阐释行为。研究音乐也需如此。故目前最紧要的任务是重审主体概念。

为此我需要对存在符号学的根源进行梳理，这意味着要追溯到黑格尔逻辑学。对一些符号学家来说，黑格尔哲学是纯粹“概念化的诗”；对一些人来说，黑格尔只有在马克思主义转向后才被人接受，但是对有些人如汉娜·阿伦特而言，黑格尔是整个西方哲学领域最重要的思想家，他将自然现象和历史现象编织成一种同构体系，尽管人们不知道这种结构到底是好还是坏（Arendt，2000，p. 111）。在阿伦特看来，黑格尔是西方哲学的

终结者，他之后所有的哲学家要么模仿他，要么反对他。在阿伦特所列举的例子中，目前的思想家如胡塞尔、海德格尔和雅斯贝尔斯都是黑格尔的追随者。他们都想在思想与存在之间重建一种统一的关系，但他们要么物质优先（唯物主义），要么心灵优先（唯心主义），都未能使两者达到平衡。

也许阿伦特是对的。我确信即便是符号学观念也要归功于黑格尔，我们在法国结构主义者、塔尔图（Tartu）文化符号学家的思想中都能找到黑格尔的踪迹，在皮尔斯和罗伊斯的思想中也能看到黑格尔的影响——尤其是在存在符号学中。

当然，符号学背后还有一位伟大的思想家——康德。但是如果从历史角度来讨论——康德与黑格尔，他们两人谁的概念和体系更好，都是徒劳的。2004 年我们对他们的思想仍感兴趣，是因为他们的学说仍然吸引着我们，而不是因为我们对 1804 年有怀旧之情。

而且，阿伦特强调，伟大的思想者雨果・冯・霍夫曼斯塞塔尔给施特凡・格奥尔格的临别赠言中说，现实的奥秘更蕴涵于细节中而不是大事中（Arendt op. cit ，p. 114－115）。阿伦特认为这种对细节的探索就是现象学家的原则，是胡塞尔的“朝向事物本身”，而我们也会说：“细节包含真理与现实”。

故我从黑格尔的逻辑思想中只取一个细节作为我的理论起点，作为进一步建构主体理论的原则，这就是黑格尔关于“自在存在”（being-in-itself）和“自为存在”（being-for-itself）的范畴。在迈克尔・英伍德编撰的黑格尔词典中有关于 In. for、in and for、itself 和 himself 等记载（Inwood，1992，pp. 133－136）。德语的第三人称反身代词是“sich”，它既是广义的，又是多义的，覆盖了所有三种性别。这个词可以指一个人，可以指他，也可以是她、它、他们、彼此。它既可以做宾格，也可以做与格，但不能做主格或属格。它可以与大量的德语反身动词搭配，前面也可以加介词。例如“für sich”［其字面意思是为某人自己（for oneself）等等，如下列语境中：“他需要一间属于自己的房间”（He needs a room for himself），“她靠自己过活”（She lives by herself），及“那是它自身的问题”（That is a problem in itself）等等，从而与其他事物分离开来。］在普通的用法中，“an sich”（自在）与“für sich”（自为）几乎没有什么区别，认为某事物是“自在”，也即认为它与其他事物分离开来，如果某事是确定

的“自在”，那么它一定是即时的，并且不依赖于任何其他事物。在这两种语境中，“自为”仅仅是比“自在”更强调的说法。

在德语中，这样的表达通常不会用在一种明确的单一层面，而是在与其他表达相互重叠的范围内使用。黑格尔时代唯一取得确定哲学用法的就是“自在”。在柏拉图哲学中，它指形式或理念；形式的例子如：美是美本身（the beauty is the beautiful itself）。对康德来说，一个在它本身中的事物是跟它与我们的认知关系以及它显现给我们的方式分离的。所以“自在”不是与“自为”形成对照，而是与“我们”（in uns）或“为我们”（für uns）形成对照。

黑格尔使用“自在”和“自为”通常的意义，但也赋予了它们之间相反的意义。一个有限的事物只有通过它与其他事物的关系，如否定或者借助于其他事物，才能获得一个固定本质。对于世界各种事物来说如此，对于康德所说的“自在事物”（thing-in-itself）也是如此，因为它与我们的认知割断了联系，这样在它自身之中的事物没有显性的固定特征，顶多具有一种潜在的特征，只能通过与其他事物的关系来实现。例如，一个自在的婴儿是潜在的理性，而不是现实中的。一个是他自身意义上的裁缝，意思是他拥有某种内在的技能，使他适合这个角色，并且他具有某种显性的特征使他与其他社会角色如水手区分开来。因此，一个人是裁缝或者是音乐家，包含着一种在“自在存在”（being-in-itself）和“为他存在”（being-for-another）之间的相互作用。但是一个人不仅仅是一个职业角色。他也是一个个体，并且仅仅是作为“宾我”（me）和“主我”（I），这样将他自己与他的角色和对他自身的思考区别开来。当他这样做时，他不是在为他人，而是为自己。例如，一个司机已经开动了公交车，却注意到有一个人仍然跑过来拦车。司机理解乘客的心情，所以他违反规定，将车停下让这名乘客上车。尽管司机的自我意识也许已被他人预先假设了认识的前提，但“我”并不是由互相对照的角色组成的系统中的一个：每个人都是一个“主我”。

进一步解释，如果某物是为他自己，那么他对自身有意识，这个观点导致了一个更深入的观点，即一个实体也许有在他自身但不是为他自身的某些特征。一个奴隶，作为一个人，在他自身他是自由的，但为他自身他也许是不自由的。这个学生是未来的医生和教授，但是他并不知道这一点。终于，术语“自在”和“自为”开始分别意味着潜在的和现实的，也

许人们将之用于发展。当一个人为他自身成为他的如其所是，他往往能识别出他的身份是什么：他对他自己变得有意义——套用符号学术语。

为了理解下一项推理，进行一些语言学探源是很有必要的。接下来我们将探讨个体主体性理论。在对黑格尔进行存在符号学转向之前，让我们来看一看克尔凯郭尔如何看“自在”和“自我”这两个概念。克尔凯郭尔将之变成了主体性的存在和客体性的存在。在他的论文《非科学的结语》（*Unscientific ending postscript*）（Kierkegaard，1993）中的章节“成为一个主体”中，克尔凯郭尔提到：个体被认为是一个主体，或者这一个体如其所是，这是因为他与其相似。在存在符号学中，这个已经成为他自己（who has become himself）的主体，可以被看做是一个生成符号（geno-sign）。从自在到自为，主体的出现对应于他成为他自身的一个符号或他的身份的出现。克尔凯郭尔说：主体的任务是逐渐去除主观性，而变得拥有越来越多的客观性。客观性存在与观察和被观察是一样的。但是在他的理论中，这个观察必须具有伦理性质。

另一位与克尔凯郭尔一样细心研读黑格尔的人是让-保罗·萨特。他的《存在与虚无》在很大程度上建立在黑格尔的自在和自为概念的基础上。萨特认为，存在只能是且仅仅是（being only is and cannot but be）。但是存在的潜力在于这一事实：存在通过否定的行为来意识到自身。换言之，用克尔凯郭尔的术语——存在变成了一个对它自身的观察者，因此它转变成了自为的存在。这就是超越。作为否定爆发的自为形成了身份认同的基础，它显现为“缺乏”。这是根据萨特关于超越之初的理论：人类在现实中追求它缺乏的事物。（Sartre，1943，pp. 124－125）当人类意识到其存在的不完美时，人类才开始存在。通过这种努力，人类的生活也就有了价值。价值是人渴望的东西。“自在存在”先于每个意识，“自在存在”与“自为存在”起初是一样的。萨特对黑格尔理论的主要变化是这两个范畴之间的运动，以及一种考虑到存在的一种主观主义过程（subjectivisation）。

我们现在需要将黑格尔和他的范畴作现代推演。这是由雅克·丰塔尼耶在他的研究《召唤和撒播：身体的形象》（*Soma et séma. Figures du corps*）中提出来的。事实上，这是论述身体现实（corporeal）的符号学，但是以一种新的方式将“自我”（Moi）和“自身”（Soi）之间的区别显现了出来。

作为一名格雷马斯符号学家，丰塔尼耶从行动元和他/她的身体开始分析。他区别了身体和形式。我们这样谈身体或肉体：它是一切的中心，是符号过程的物质抵抗或刺激。身体是符号体验的感觉运动支点。（Fontanille op. cit，p. 22）

但另一方面，在本来意义上身体构成了身份和身体的方向原则。身体是“自我”的载体，而身体也支持“自身”。（Fontanille op. cit，pp. 22－23）自身在话语活动中得到建构。自身是我们自己的部分，是自我为了在行动中创造自己而突出自己。自我是我们自身的某个部分，是在建立自身时自身所意指的内容。自我为自身提供了刺激和抵抗，借此，自身可以成为某物。而自身又用反身性装备着自我，自我借助反身性来将变化保持在自己的限度之内。自我抵抗自身，并迫使自身根据自我而改变。因此它们是不可分离的。

尽管丰塔尼耶是一名符号学家——虽然他在这里引用了保罗·利科的观点——他的推理与上述黑格尔的范畴很一致。他的理论涉及对自在和自为的新的解释，前者对应于身体自我，而后者对应于它的稳定性和认同性以及它的外在欲望——或者萨特的否定。自身起着对身体或自我的一种记忆作用，它产生那些已经嵌入到自我的身体中的需求和张力的痕迹。

根据丰塔尼耶的概念，我们实际上可以将黑格尔的“自在存在”或“自为存在”变成“自我存在”和“为我存在”。但是，在我们思考哪种结论存在于我们的存在符号学中之前，我们可以仔细考察一下自我和自身的原则，特别是在音乐中。那么任何属于自我的范畴的事物涉及作为个体实体的主体，而自身的概念必须包含主体的社会方面。

当我们再次思考于克斯库尔的决定一个有机体身份和个性的自我－声音（Ich-Ton）原则时，我们从两个方面来区别：自我和自身。在自我角度，主体作为感观的集合而出现，而在自身角度，主体作为被他者所观察的和被社会决定的事物而出现。这些组成了主体的存在方面和社会方面——或者说是个体的和集体的方面。接下来我将把这些概念运用到音乐中去。

艺术作品分析中的自我和自身

如丰塔尼耶在他的身体符号学中所注意到的，物质有两个维度：作为

能量的物质和作为延展的物质。(Fontanille op. cit, p. 24) 能量作为模态性，在我们之中形成并为我们出现，而延展在行动者－时间－空间的原则上或在格雷马斯在话语生成中所说的原则基础上出现——它实质上只是康德关于主体－时间－空间的范畴。但这里的新观点是康德的先验起点现在发生在自我和自身之间。例如，在音乐中或其他艺术中，自我的流动和移动的方向与自身的展示和指示动作不同吗？姿态也能成为自我的表达或者被编入社会主题的符码，也即展现自身（这将我们带入了姿态理论的核心）？

现在我们要概述一种新的分析方案，其步骤如下：

1. 现象学阶段：从作品中挑选出最重要的闪光点——像我们在视觉分析中所做的那样：当我们看一幅画，某些点就突显出来了，我们就首先注意到它们。音乐也同样如此。这些闪光点是一部作品的意义通过标出来显现的章节。它们是裂缝，高潮或者特别的时刻，与我们对这部作品所了解的世界不同。

2. 闪光点处于话语的协调或时间－空间－行动维度。闪光点被独特的使其生命成为可能的周围世界所包围。周围世界也能够延展，直到超越，也即作品的意义效果通过一些缺席的事物而出现，那些缺席的事物，其作用既可以是独特的行动符号的前符号，又可以是它的后符号。闪光点因此也能成为作品中一些没有听到或没有觉察到的元素，也即它们可以是超越的。作品通过否定周围世界的事物而创造出意义。

3. 寻找模态性：从模态性的观点来研究闪光点的影响，有两种类型：内感受型和外感受型。内感受型和内在模态性揭示出作品的内在的、有机的生命，自我，在我自身存在，而外感受型或外在模态性揭示出作品的外在形状、社会性质、自身、在它自身存在，这些模态主题能够在其中凝结。作品中，这两方面总是存在着斗争。

总之，内在模态性是“意志”，或者一个作品的内在动能，以及“能够”，或者运用正确的方法、权力来影响或者实现意志的能力。相反，“知道”是外感受型或外在模态性，在作品的外在信息范围，尽管也有内在的“知道”，沿着音乐篇章成形。“必须”总是外在的，是外在模态性，自身的活动。因此模态性支撑作品的身体现实，并保证在其边界之外的连续性。最终模态性也使得作品进入超越。（通过特殊的“模态性”，参见 Tarasti，2000，pp. 25－27）

能量对我们显现并作为模态性存在于我们之中，而延伸的空间分节成时间、空间和行动者。这意味着在作品之前有一个能量场，显现出模态性的形状。模态性又分节成深层图形，可以描述出来，就像音乐理论家海因里希·申克尔对下滑旋律（Urlinie）和低音折射（Bass Brechung）等典型形式的分析："意志"曲线和"能够"曲线，等。这些图形决定了一个音乐有机体的命运，它们组成了对音乐有机体的命运分析，它与自我－声音相同。这些模式图形和叙述形式显现出来，或者它们在时间－空间－行动的环境中体现出来。这些已经是经验现实。它们可以被固定成我的一个音乐记号。但是，从来不会有一个关于能量场域的记号，尽管音乐符号语言很可能产生于说出的词语的口音和语音，产生于音节的音乐化，如樊尚·丹第曾经指出的（dindy，1897－1900，p. 31）。纽玛记谱法（Neumes）就是这样产生的。（参见 Leo Treitler，2003）然而即使在纽玛记谱法中，我们也能发现，为了标记出变化的节奏而使用红色或者黑色记号，这明显是为了描绘出动能的变化。因此，如果要为这些事物作标记，如用红色表示"意志"、绿色表示"能够"、黄色表示"知道"、蓝色表示"必须"，棕色表示"信仰"，那么各种模态性都可以用不同的颜色标示出来。

当作品被标记出来或者它的时间－空间－行动的显现被固定在行动符号或者乐谱中，这就需要表演者重新为之建立模式，即在符号世界和它的动能之间找到一种相关性。当听者聆听音乐的时候，音乐最后会显现为一个实现了的后符号。因此解释发生在行动符号和后符号之间。音乐再次遭遇动能和听者的自我。对音乐试听分析的目的是为之找到一个恰当的记号。（参见 Lasse Thoresen，1987；Francois Delalande，1998）

当我们聆听贝多芬所有的奏鸣曲后，我们注意到闪光点将我们的注意力集中到某种情境中，这些情境对每首奏鸣曲、它们的模态性以及它们背后的图像和叙述形式来说都很典型。这种图像在表层、中间层以及深层都可以找到。

这些表达形成了作品特殊的自我－声音，它将之朝向周围现实的关系规范化了。自我－声音过滤掉一些被作品接受的符号，也过滤掉一些被作品拒绝的符号。自我－声音同样将所有入侵的成分即外在符号"模态化"，通过这一过程将之变成内在符号；相反，出现在作曲家脑海中的内在符号，则力图作为想象的现实或者外在的符号显现。

4. 对自我/自身的区别正是对作品的存在分析。在此阶段，位于交往

结构背后的意义结构被揭示出来。(Tarasti，1994，p. 16)

5. 最后一个阶段是对超越的分析，这里将在与超越的观念和价值有关的情况下来研究自我－声音，这些超越的观念和价值对于主体来说是虚拟的潜力，或者实现了或者没有实现。此时，自我－声音的特殊性通过普遍性来研究。要弄清楚从元模态性角度，作品的模态性是否会出现，这将保证它在历史－社会的周围世界之外的后来的此在中也将不朽。

那么，如果在一切艺术中都有自我或者艺术家的存在自我，都有自身或者他的社会的、集体的自我，那么这些方面如何过滤并规范所有与自我/自身有关的他性？只要这个他者是另一个艺术家、作曲家，那么他/她就拥有他的/她的自我和自身。

这两个作曲家之间可能发生以下交互关系：

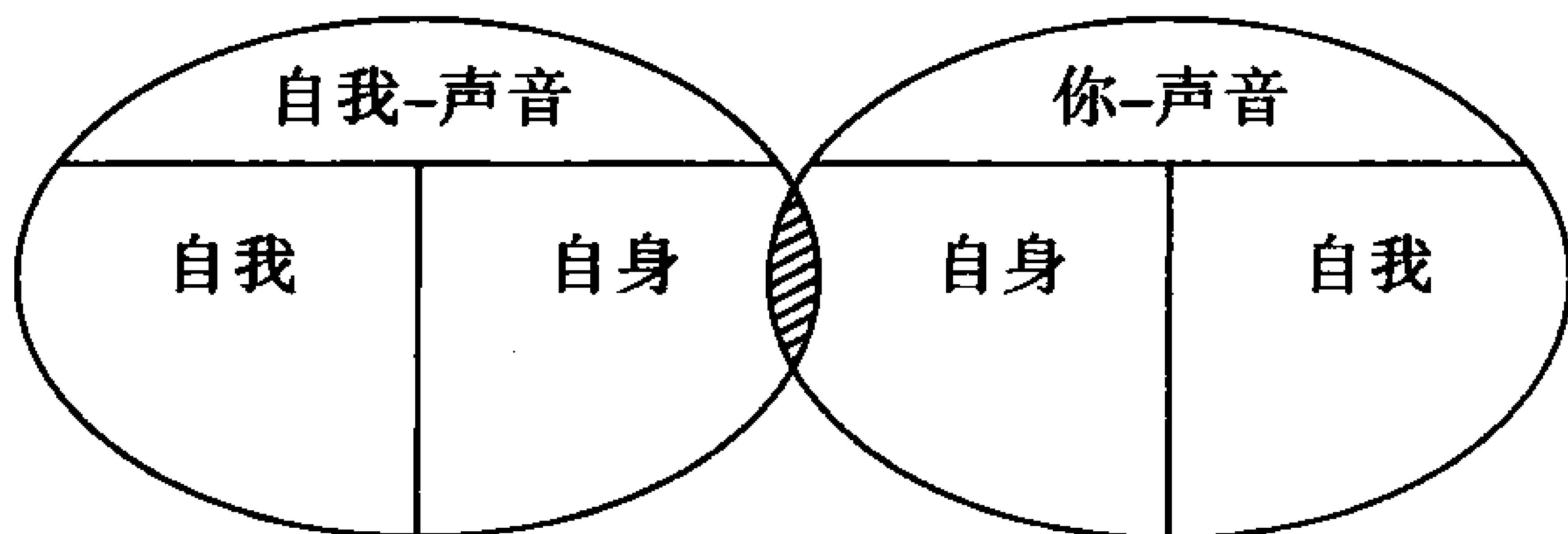


图 1

在这个模式中，有机体 1 和有机体 2 的自身有部分重叠，即他们在此层面有一些共同的东西，因为他们包含了在前符码的符号系统意义上自我的社会方面。自身形成了从一个自我－声音到另一个自我－声音的桥梁，当然这个自我－声音通过最初所提到的作为他者，最终又作为超越者来体验的。在陌生性这个方面，超越这一术语（某些人讨厌这个术语）也是一个政治概念：我们移向我们想象不到因此也不喜欢的超越。

在不干预自身的层面下，一部艺术作品的自我能与另一个艺术家的自我直接交往吗？或许，因为有些作曲家们是怎样都不会影响彼此风格的灵魂伴侣。相应地，也有风格层面的影响，即可以识别出相似的风格、策略和主题（参见 Hatten，1994，p. 30 及 Monelle，2000，pp. 14－63），但在内在意义上没有一丝共同之处。因此周围世界对一首作曲的影响是一种复杂的相互作用。

让我们以赋格曲为例吧。当然写一首赋格曲意味着将自我融进作曲中：这是一种严格的音乐编码技巧。因此赋格曲大多由年轻的音乐家来创

作，以学习作曲技巧，即在此阶段，学会掌握和运用音乐自我的原则；其次，赋格曲也由某些非主流作曲家所创作，即那些没有处于音乐经典中心的音乐家，为了证明他们是属于大传统的，因此，写赋格曲意味着对音乐主流力量的屈从；第三，赋格曲的创作者还有女性，她们想借此来证明她们能够同男性一样创作出很专业很优美的音乐作品。总之，赋格曲的作者是边缘作曲家，他们希望自己能被主流音乐接纳。然而赋格曲是存在的吗？它表达了自我吗？在赋格曲的规则中，每一处民谣般的旋律转换在主题中都是被禁止的。但是莫扎特很早的时候为《魔笛》的序曲所创作的一首赋格曲被认为不仅仅是纯粹的技巧：它表现了崇高。同样，在韩德尔赋格曲 F 小调中，在最后部分，赋格曲具有了旋律，因此突然开启了一道关于作曲家自我的光。即便是布拉姆斯这位古典主义者也出现了同样的情况，他也无法摆脱这种诱惑，在他的韩德尔变曲中赋格曲的终曲部分出现了旋律性。

还有，在维也纳－古典奏鸣曲中，绝大部分时候，根据自我的原则，主要演员都表演得中规中矩。但在发展中，有空间让他们得以自由地逗留，因此成了“自我”斗争的地方。相反，当瓦格纳进行连续过度（übergang）的艺术创作时他直接从连续的发展开始，这是自我的领域，没有任何源于外在符号的外在形式。

更进一步的问题是：艺术中的自我与有机体的自我相同吗？艺术中的自身与无机的、任意的和常规的自身相同吗？或许。自我总是通过自身显现吗？

例如，为了被人理解，作曲家必须以能被团体所接受的某种形式或类型创作？或者有直接源于自我的形式吗？总有人知道如何将它们结合起来。

自己的/外来的、自我/自身的区别在姿态上也能显示出来。问题是如何区别常规的姿态主题和反映自我的艺术作品的自发姿态传达。例如，瓦格纳音乐的主题常常用姿态语来指明某种主角。如果说演唱者在舞台上刻意用身体重复这种姿态的话会很怪异——而在拜罗伊特的科西马·瓦格纳时期，是要这样做的。姿态已经包含在音乐中了。理查·施特劳斯也说过同样的话：演员没有必要在舞台上冲锋陷阵，因为在他的音乐中已经包含了这些［如歌剧《莎洛米》（*Salome*）］。因此，有表达自我和表达自身的身体。矫饰的姿态以一种怪诞的风格使得自身的领域引人注意。表演者与

作曲家的自我在阐述过程中，作为一个特殊的超越主体，应该统一成一场理想的音乐演出。

从模态性到元模态性

艺术家的自我是纯粹的观念来源。但我们也可以说超越栖居于人之中。然而自我被自身的领域所包围，那一部分是社会的、编码的和团体界限内的，而不是存在的。它们共同组成了叫做“符号自我”的现象（参见 Thomas A. Sebeok，1979）。西比奥克创造的这个“符号自我”概念由物理的身体和虚拟的身体所决定。有的用社会符码（索绪尔传统），有的用自我的动能（朱丽叶·克里斯台娃）来认同符号的时刻。这些理论在音乐符号学中也能找到根据。

雷蒙德·莫内尔坚持前一种情况，他认为在18世纪，音乐的社会编码形式中符号现象表现得特别好（Monelle，1992，p.5），对于后一种情况，根据新音乐学家理查德·塔鲁什金的看法，他认为反映出鲍罗丁时期波罗维茨舞中女孩跳跃的姿态这一俄国音乐中的“符号现象”，是一种典型的克里斯台娃意义上的音乐“符号学”（Taruskin，1997，p.152）。

在我的理论中，这两种都是必要的：它们共同形成了一个有机体的自我－声音，这个有机体四周都是他者。只要这个他者是另外一个有机主体，人们就能假定他以自我/自身相同的方式建构而成。那么自我－声音接触他者或者你的－声音和其有机体的点和面，当然就是自身的领域。只有在这个层面，语言才能作为一套关于规则的符码集合起作用，这就使这些有机体之间产生了真正意义上的交往。

刚才我询问一个人的自我是否能直接与另一个人的自我交往。现在必须回答这个问题了，大多数情况下是不能的。根据米德的理论，在主体到达另外一个主体之前，自我必须首先转变成有机体的自身，“主我”必须变成“宾我”。

然而相应地，如果自身只在他们“自身”中交往，我们就不能肯定他者是否通过他/她的姿态、词语来表达，是否能真正表达出他/她意向相关项中的意向。这种意向总是同时遮蔽了自我和自身。

现在，为了返回作曲家的问题，他被超越所包围了。这种超越甚至在

他的此在的音调库之外延展。但总的来说，他可以与这种超越连接起来——直到之前产生的历史意义上的一切音乐观念以及无时间性的作曲观念和原则，即它的普遍性——只有此时才将之转换且过滤，形成他自己音调库的一部分或者已经编码化和模态化的观念、技巧和主体的集合。

只有通过这个领域，来自音乐超越的理念才能从音乐超越之处弥漫开来。但同时他有自己的"内在"超越，它赋予他新的理念以及由此而来的新思想和创造力，就像深渊里的无意识之源涌了上来。

弗里德里希·尼采的曲子就像直接由自我所产生的一样：甚至当他后来从自己产生的理性话语"自身"的观点来研究时，他本人都为之震惊。这就是研究像芬兰的西贝柳斯、立陶宛的尼古拉·丘里翁尼斯以及尼采这样的作曲家的乐趣所在，尼采的创造似乎是在传统之外。自身的声音直接在音乐中出现。从自身的立场来看，他们的音乐是无法接受的。

艺术历史的动力就是从自我到自身的变化过程，又或者是自我对团体、自身的常规世界的不断反叛的过程。首先，在奏鸣曲形式中，自我的显现只允许在发展和混乱中保留。于是，瓦格纳将这一原则作为他的歌剧或者它们自身的建设性原则的连续过渡而推进了。然而尽管如此，它还是被忽略了，因为要压制自我是不可能的。自身的领域形成了对自我存在的长期抵制。相应，自我的存在阻止交往，阻止自我成为自身的纯粹领地，这一领域被语言独占，如拉康早就警告过的那样。

然而，如果自我可以自由地意识到它自身这个结果不是模态性在闪光，而是它们的匮乏和压制性所造成的，这是自相矛盾的。在尼采的作曲中，"意志"、"知道"、和"能够"不会发展成任何事物，因为他们找不到自身的编码形式。只有通过它们，人们才能够创造一种具有等级、结构的作品。尽管尼采的内在意志是强大的，尽管他在每一处都偏离了德国表演的指示，他的言语依然强调意志的原则，并且依靠如同在《埃尔玛拉利希》(*Ermanarich*)和其他作品中额外的音乐程序，他的"意志"并没有在那里发展成为高潮，"知道"和"能够"也不能。它们缺乏关于自身的"音乐"，在这个命令中，以这样的方式，它们的力量和说服力消失于曲目的结尾。相应地，自我的模态性从最强到最弱：意志、能够、知道和必须。

自我的模态性中，"意志"是最重要的，它传达了运动的内在压力或者作品的稳定性，"意志"不一定作为某些想要做的事情显现，但可以作

为想要成为或者不想做或者不想成为的事物出现（这也适用于其他人）。自我的第二个重要方面是“能够”，这是一种力量，甚至通常是身体的重要范畴。此后的范畴就是知道。它关注于自我的记忆，是柏格森意义上的一种深度自我。“智慧的努力”（参见 Kristian Bankov，2000）这个概念很有趣，因为它似乎是建立在“知道”模态性的基础上，同时又建立在“做”和“能够”的模态性的基础上。例如，一首曲子只有靠努力来传播信息，而它自身无法传播。借助于自我记忆，作为一个有机体的曲子可以回忆起它在早期阐述过程的定案。最后人们可以认为，即便是自我也拥有它自己内在的责任，它的“必须”——人们不能违反自我的律法。谁这样做，谁就在压抑他的表达。

自身的模态性最重要的是“必须”，规范的形式和交往的结构：风格、技巧和主题。如果作者称他的文学作品“小说”或“喜剧”，如果作曲家赋予他的作品诸如奏鸣曲、交响曲或者赋格曲这样的名称，他就将他自身委托给自身的某种“必须”。第二重要的是“知道”或者对音调库中元素的穿透（艾柯会说：百科知识的特征），对作品的超越。例如贝多芬第 111 号作品最后的钢琴奏鸣曲的开端就不仅是关于暴风和压力的主题，而且还是法国巴洛克序曲，伴随着四分音符节奏，可与 G 小调的韩德尔第一乐章相比较。

因此，当我们说一件艺术作品的自我－声音决定了它从周围环境中接受哪种成分，在有机体内将它们转换成内在符号实体，此时所涉及的正是“知道”的模态性。对自身而言，第三重要的模态性是“能够”，即对某种技巧、资源的利用，借此，上述的“必须”和“意志”才能够实现。第四重要的方面是“意志”，即使它作为集体意志而出现，例如当作曲家表达他的群体的声音时，或者当画家鲁宾斯赞美他的统治者玛利亚·美第奇时，或者克拉拉·舒曼写下关于皇帝赞美诗的变调曲，或者瓦格纳在普法战争的氛围中写下《名歌手》。因此自身的“意志”来自一种集体的力量。

这些思考可以用下一个模式反映出来，这个模式有三个环：

在这个模式中，通过自身到自我的领域，超验被过滤掉了。

不过，艺术作品的创作更关乎自我还是自身？如果某人写一首赋格曲，那么毫无疑问这就是自身的事情。如果某人根据莫扎特－贝多芬－弗兰克－布拉姆斯的传统赋予它一点自我表达的色彩，那么它也就具有了一点自我的成分了。但如果某人写一首幻想曲或者来一段即兴创作的话，这

里面肯定多半是自我的活动。在文学中，夏尔·莫隆谈论过作家纠结的神话。在考里斯马基或勒鲁瓦或爱森斯坦的电影中，我们看到某种个人化主题反复出现和阐发。尽管单独的自我大多数情况下经常是无用的。即兴创作可以表明这一点。当某人被赋予完全的自由，

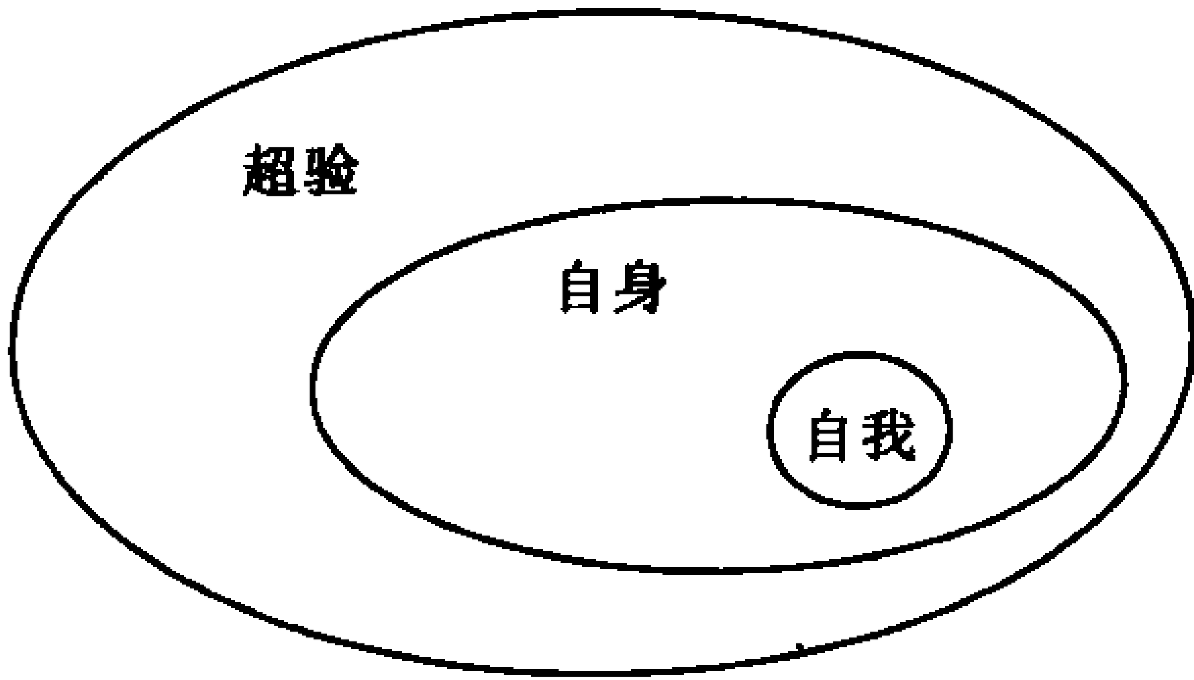


图 2

比方说在表演中，那么结果很可能导致陈词滥调和矫饰主义：既如同直接源于自身无意识的技巧，又如同我们的主体假设观众会想听这种自我的形式。涉及的是艺术的常人：人们如此写作、人们如此绘画、人们如此作曲……

这个模式可以变化一下使之也包括自我超越的内在领域吗？让我们来思考一下贝多芬的例子：

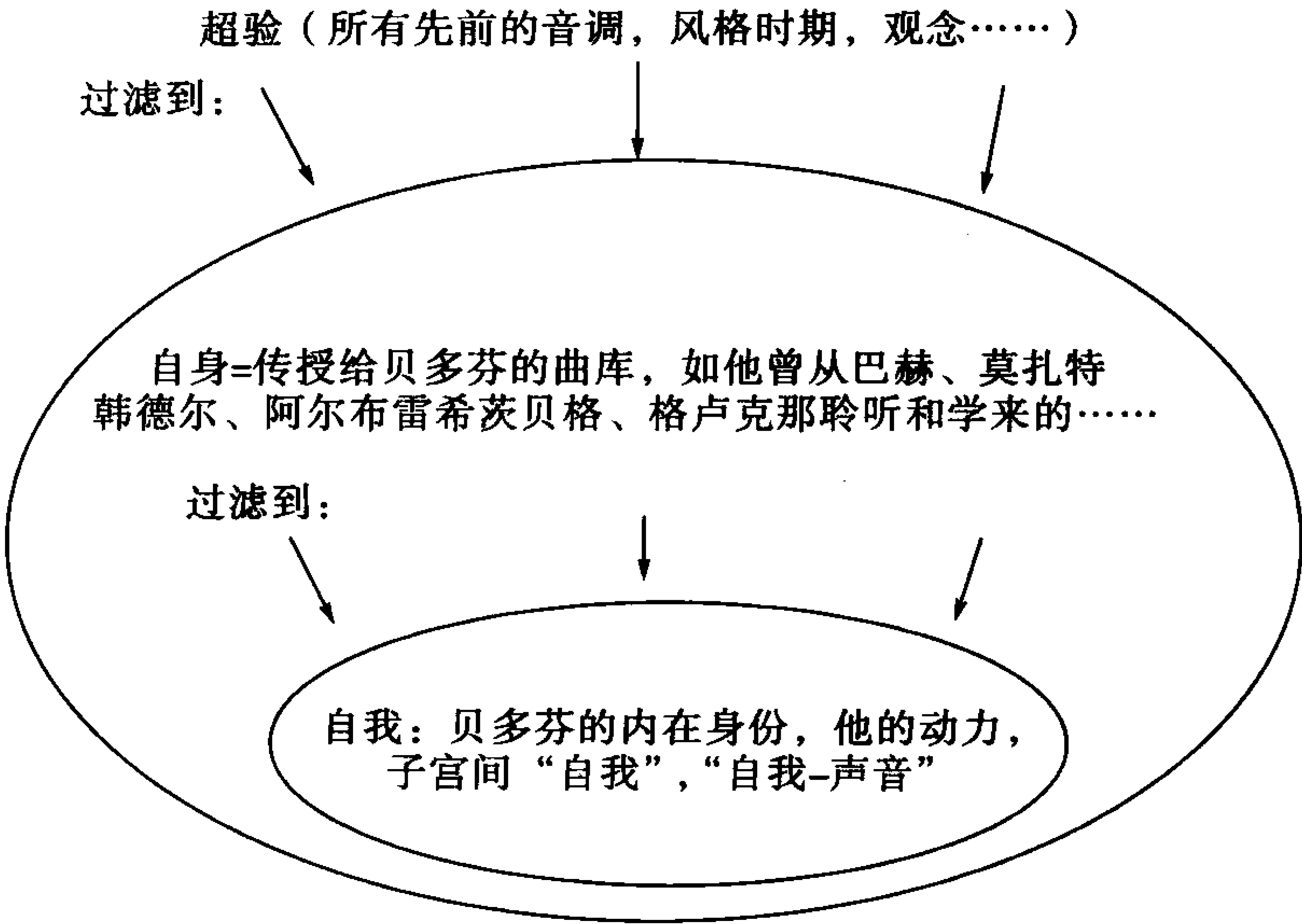


图 3

结 论

现在可以将这篇文章最重要的观点集合起来了。然而，存在符号学的工作仍在继续。我的意图是通过提出这种基本的模态性，来将存在的范畴

具体化，我的理论从康德和黑格尔那儿吸取了新的灵感，并且还借鉴了克尔凯郭尔、萨特和丰塔尼耶对此概念的论述。如果某人想要在符号学中寻找更细致的方法，他仍然可以在经典哲学家那儿找到基本的创意。“自在存在”和“自为存在”在存在符号学中变成了“自我存在”和“为我存在”。将这些概念组合起来放入格雷马斯方阵中，我们可以获得下面的模式：

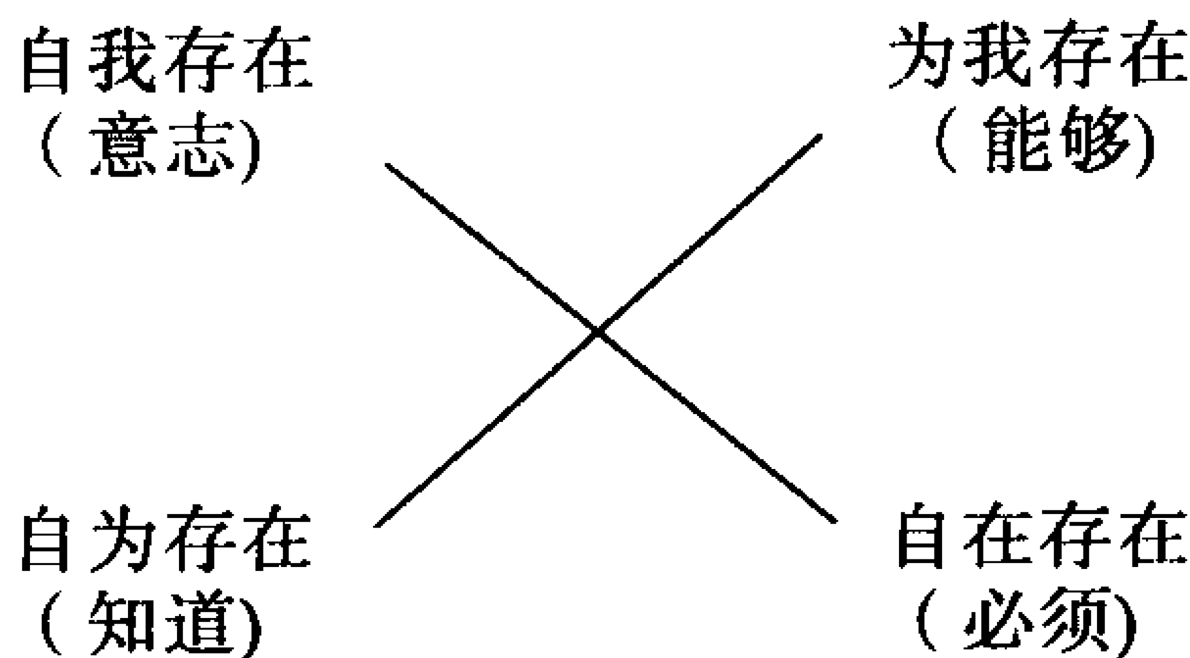


图 4

对这个模式的解释如下：

（1）“自我存在”代表我们的身体自我，它显现为动能、“子宫间”、欲望、姿势、语调、皮尔斯的“第一性”。这个自我无法意识到它自身，但却栖息在它存在的裸露的第一性中。它的模态性为内在的“意志”。

（2）“为我存在”对应于克尔凯郭尔的观察者的态度、萨特的否定，通过否定，纯粹的存在转向超越，注意到它的存在的缺失，因此意识到它自身，并进行超越的行动。在这个过程中，自我发现了它的身份，通过习惯获得了一种稳定性、永久的身体现实。其模态性是内在的“能够”。

（3）“自在存在”是一个先验范畴。它涉及规范、理念和价值，它们都是纯概念的、虚幻的，它们是主体的潜在能力，主体能够将之实现，也可能无法将之实现。这个过程涉及的是抽象的单元和范畴，其模态性是外在的“必须”。

（4）“自为存在”是通过主体在他的此在世界的行为所实现的上述规范、理念和价值。这些抽象的实体作为“区别特征”显现出来，运用价值、选择、实现，而这些离那些原初的先验的实体已经非常遥远了。它的模态性是外在的“知道”。

这个模式的关键是结合了“自我”和“自身”的领域，个体主体性和集体主体性。它不仅仅描绘出了作为黑格尔集体精神运动的符号过程，而且通过“自我存在”和“为我存在”为“自在存在”和“自为存在”增加

了主体的出场。关键不在于这四个逻辑方面的区别，而是在于它们之间的运动，在于从一个混乱无序的身体自我向身份转换，自我存在变成对于自身的符号，并且在于这种稳定的和完全负责任的自我对先验价值现实化的影响，这样，自我变成了对其他主体而言的符号。

在经典意义上，符号方阵只包含“自我存在”和“为我存在”两个方面。符号方阵的极限是前符号领域，准确地说，它从两个方面包围了符号过程。但是，这个符号过程，如果不从这个过程的外面，去到达超越的话，行动符号的过程不会被人理解。因此在这两个方面，存在的分析成为了一种康德式的先验分析。

最终在音乐中我们可以形成下面的符号方阵：

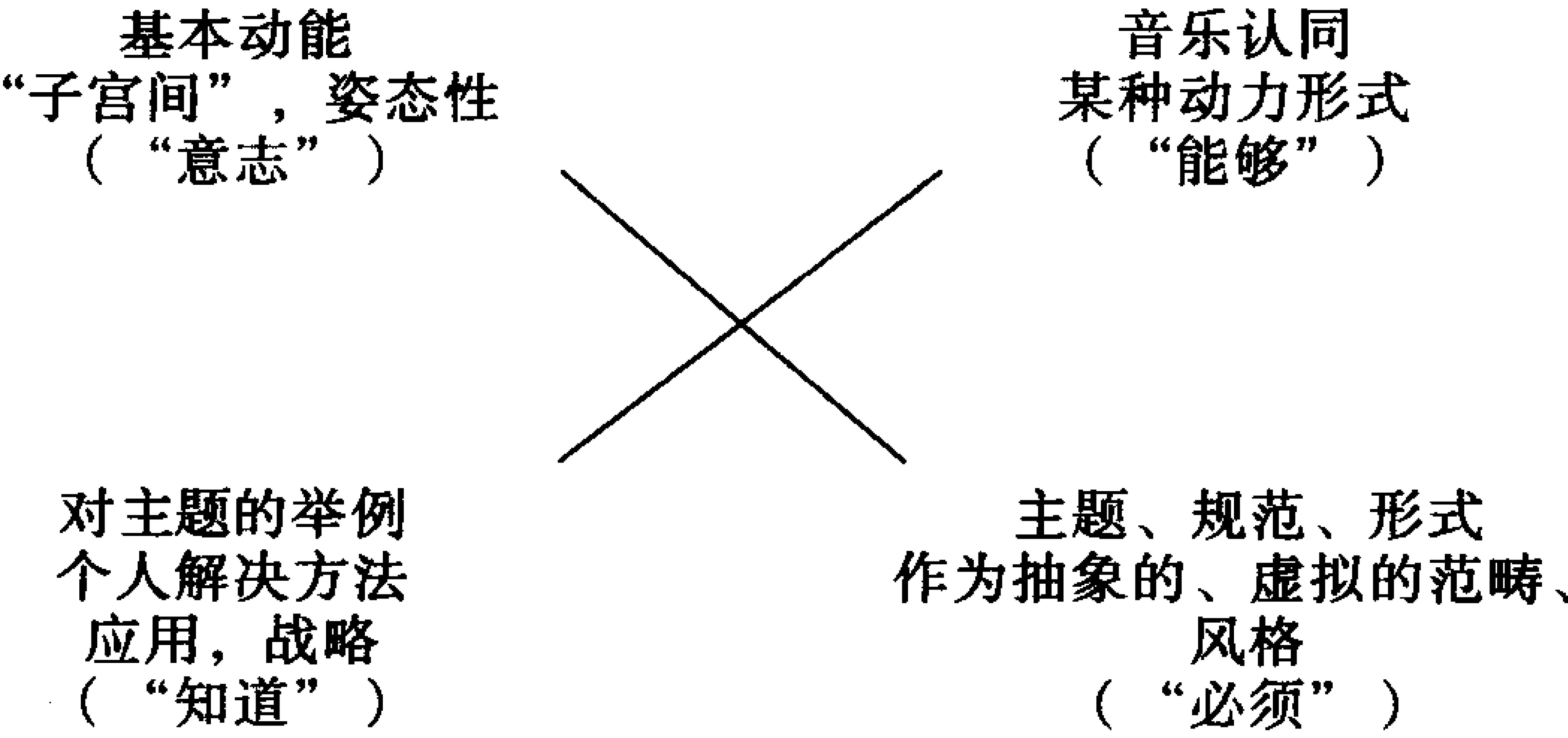


图 5

（哈滕意义上的风格/策略区分，参见 1994，p. 30）

例如，在贝多芬的 7 号作品降 E 音大调的第一乐章中，我们可以发现这些原则如何改变和演绎了音乐的形式：首先我们只听见搏动的三重节奏和短序：那是想要做的阶段，这种动能是不稳定性的。这是在即刻性中“自我存在”的时刻。然后是上半部分的旋律时刻。搏动继续，但却被短暂的音程较大的轴形旋律项赋予了形式。我们到达了“为我存在”的时刻。

然后“意志”和“能够”的模态性到达了赛马主题的顶点（参见 Monelle，2000，pp. 63－65）。但音乐继续，在一次空间分离之后，当“意志”值和“能够”值减弱的时候，我们听见了另外一个主题：赞美诗。这些主题提升到了“自为存在”。从文本上推论，赛马节奏或者马丁·路德教会赞美诗的理想类型可以视为是“自在存在”。

第七章 表象或者外显结构及主体的存在偏离

不管怎样，时间是所有显像的先在形式条件。

（康德 1787/1986：98）

引 言

不需要很多符号学历史知识来了解这个标题的背景。很显然，这是对安伯特·艾柯《不在场的结构》的释义，这部著作是欧洲符号学历史的里程碑之一。当时，一切事物都变成了“结构的”。列维－斯特劳斯已经出版了《结构人类学》（1962）——但为什么结构在艾柯这里却缺席了呢？

这一思想揭示了某些结构主义历史中的基本问题，揭示了符号学主战场所固守的推理方式——即“真实的”现实不是人们所见、所听、所感觉的事物，而是事物背后的结构，“真实的”现实就产生于此。现实的表面仅仅是格雷马斯所说的意义效果。总之，现实仅仅是显像，如同席勒和康德早就告诉我们的那样，或者表象（appearance），或者幻象（illusion）。

这里涉及一种还原主义，如同早些时候米雷耶·马克－李皮安斯基对列维－斯特劳斯的评价：寻求由高到低递减的还原主义。（Marc-Lipiansky，1973，p. 136）在此研究中，在“反人本主义”的标题下，她区分了四个不同的阶段：从个体到集体的还原；从有意识范畴到无意识范畴的还原；从意识特性到无意识组合的还原（它消除了主体的创造性活动及历史性）；从自由到必然的还原。人们再没有更好的方式来重释这个问题了。无疑，当我们放眼世界，我们是认可这种世界观的。然而，这篇文章却试

图告诉人们有另外一种选择。没有任何现象能被还原成任何其他事物，相反，个别的事物、有意识的事物、意识现象、创造性、历史性、主体和自由都是可能的——至少在理论上。为了能够传达旧式的德国人本主义思想——自从阿多尔诺和本雅明以来德国人自己都试图忘记：相信你的感觉吧，它们不会背叛你，你的理解使你清醒。

另一方面，符号学前巴黎学派学者已经讨论了存在性。在社会符号学家埃里克·兰多夫斯基的新理论［见《他者的在场》(*Présence de l'Autre*, *Landowski*, 1997)］中考察了生命自身的符号学，他试图将我们引向直觉的知识，以及一种“光”(light) 的符号学。生命符号学与现象学很接近，与萨特的情境概念也很接近，兰多夫斯基承认他使用这个概念很长时间了；最后，人们在此遭遇的是体验的符号学以及“在世界中存在”。在这个新符号学中，很重要的一点是对程式化行为的偏离。兰多夫斯基说：“一只蜜蜂和一位家庭主妇是程式化的实体，‘你把我的苹果放哪了’，整理东西的时候她问道。它们必须总是出于同一处，例如在钢琴上。要问为什么必须这样是毫无意义的。程式标明了自身。”然而存在的行为是不规则的，并且总是打破“正常”过程。因此，我们不能假设它必须遵循相同的“程式化”的、“自然世界”的法则。存在性是对结构的偏离。

不必舍近求远去艺术作品中找例子，芬兰导演阿基·考里斯马基的电影三部曲《浮云》(*Far Drift the Clouds*)、《没有过去的男人》(*Man without Past*) 以及《郊外之光》(*The Lights of the Suburb*) 就表现了这一主题——特别是最后一部（自 2005 年以来），在电影中，主题以最悲观但最使人信服、最具启示意义的方式显现出来。

社会的结构大部分都在那儿，它并没有展现出来，它在“某处”，而正面的压力却被电影表现手法给否定了，或者如阿多尔诺所说：“通过对艺术真理的呼唤，艺术对表象的反抗、对自身不满意的状态，成为反复出现的情节素……艺术总是致力于不和谐……而社会的肯定驱动力，与艺术幻象结合，从属于这个渴望。”(Adorno, 2006, p. 226)

在《郊外之光》中，只有结果显示在主体的存在变迁之中，显示在他们的暴力之中。同时电影的显像很迷人，但它的作用是揭示“存在之真理”(the truth of being) 的原因。从而，它不再是纯粹的“发光”，不再是没有基础的辉煌或者虚幻的、不真实的显像。在此，存在与结构相遇了，且人们总是发现主体的行为偏离了结构，向结构进行着挑战。人们问

考里斯马基："你是一个存在主义者吗？"他回答："我不知道。也许不是，因为如果我是的话，萨特就不是了……"（引自 v. Bagh，2006，p. 74）。然而，恩斯特·布洛赫的希望原则仍然在电影的结束语中实现了："别走——留下来/不要死/我不会因此而死"（op. cit，p. 210）。很难放弃这个图式：结构和表象。然而社会学告诉我们，结构就是建构出来揭示人类行为的。

阿尔弗雷德·舒茨和托马斯·卢克曼的《日常生活现象学》（*The Phenomenology of Everyday Life*）研究了结构并且发现有三种超越：

（1）小型超越：我打开壁橱，从熟悉的地方取出咖啡杯，即我假设它在那，尽管我没有察觉到它；

（2）中型超越：我遇见了另一个人，我认为这个人在某种程度上与我自己有些相似；

（3）大型超越：借助小说或者电影，我返回古罗马，或者我转向过去，即缺席的时间，或者转向将来。

但总之，当结构已经被"揭示"或者显现，人们就认为结构主宰了人们的行动，在人们身上显示出来，因此结构具体化为尤里·洛特曼所称的"结构性的发生器"。可是我们有多认真地对待显像、幻象的概念呢？

许多生活在当代的人——"理解"仍然使他们保持清醒——注意到社会中有越来越多的表象，而现实已经成为了一种奇观，被"审美化了"（沃尔夫冈·韦尔什），被抛光了，尽管我们生活其中，但却不能太认真。投入我们邮箱中的信函越漂亮、越发光、越鲜艳，越有可能被我们归类为广告扔进垃圾箱。所以发信人开始模仿"本真的"消息，而我们会收到让我们误认为是一封手写体的信件——信上承诺为我们提供更好的保险条件等等。幻灯片的演示看上去越引人注意，我们越怀疑作者实际上没有重要的东西要说。如果一瓶葡萄酒的标签非常耀眼诱人，我们不会拿这瓶，而会去拿有着老式说明的那瓶。在舞台上，比行家的特技表演和强壮身体更令人震撼的是一个人在灰暗的房间里静静地阅读。甚至肉体存在在背叛、幻象的意义上也可能是表象。当身体太物化，它就失去了可信度，变得越来越引人注意，就像在埃尔·格雷科的绘画中变形的身体一样。

因此要区分我所说的"行动符号"和"类符号"（quasi-sign）是什么。

不过基础是什么？在当代的电子交往社会，根据什么特征我们得以识别符号的表象特征？毫无疑问这个符号中必须有额外的或者附加的符号，给我们暗示。它们是什么？怎样才能找到它们？在表象的诱惑之中我们如何才能找到正确的方向？

垂直的表象

关于表象（Schein）的表象（appearance）的思想并不是一个新发现，它源于德国哲学。康德在《纯粹理性批判》（*Kritik der reinen Vernunft*，1787/1969）中谈过，弗莱德里希·席勒在他的《审美教育书简》（*Briefe über ästhetische Erziehung*，1795/2000）中也谈过。在《纯粹理性批判》中的章节“先验美学”中，康德对之作了一番思考。他论述了空间和时间如何决定我们的一切感知，这些感知既关注外在物体，又关注内在心灵。不久，格雷马斯创造了术语“内感受/外感受”（在巴黎学派的框架中，将康德理论转换成符号学一点都不难）。那么接下来涉及的是外在世界和内在世界如何向我们的感官显现。从这点出发人们还不能推断出它们是纯粹的表象。这个细微差别早已表明立场：表象是比此类物体更不真实的事物。然而，根据康德的理论，如果我们仅仅依据这一点，将整个客观现实看做幻象意义上的表象，那就错了。康德追问：什么是真实？它是感知与感知对象的巧合吗？不是，因为感知被先验范畴过滤过了。另一方面，形式逻辑与这些感知范畴的逻辑不同，根据形式逻辑我们无法言说关于客观现实的任何东西。为了讨论表象、幻象如何与现实相关联，人们需要一种特殊的关于表象的逻辑，康德称之为辩证法——换句话说，这一程式与两百年之后西比奥克宣布的符号学的客观性原则相同：来研究关于现实的幻象，它有各种可能的模式，而不是此类现实。

总之，在康德看来，表象这个术语总出现在纯粹的或错误的语境当中，即它是在一种消极意义上显现的事物。阿多尔诺的观点直接源于康德，表象就是幻象，千变万化的景观，这是艺术悖论性地根据自身的表象必须否定并且消解的东西。

席勒很快就熟悉了康德的思想，结果是我们有了他著名的《审美教育书简》。然而，他与康德最根本的区别是他提到了表象的快乐。当原始人

与现实分离之后，当他们开始将现实当成游戏和表象，并开始欣赏这类事物的时候，他们就变成了人。

来自表象世界的趣味的分离为人类的进步奠定了关键性的一步。

我们用眼睛看，用耳朵听，然而用眼睛来感受和体验周围世界的韵律却是完全不同的事情。在原始时期，人只用感官来感觉他的情绪，而一旦他开始享受眼睛所看见的，并且用他自己的价值观来理解他的所见，他就获得了审美自由，并且在他的身体里产生了“游戏的欲望”。最终，这种权力以及真诚的表象在席勒的思想中也是道德的，不过此时它并不试图再现现实，甚至现实使用它再现自己时也不如此。需要更自由的心境和更强的意志力，这是为了追求更独立的表象，而不是为了统治现实。

不可否认，道德的范围也属于表象的宇宙，它包含了两种世界观，我们可以继续席勒的观点：其一，本质上是善良的，而邪恶是纯粹的表象；其二，善良是表象，而邪恶是现实。在文学中我们遇见了两个倾向的代表：例如，后一种观点充斥着塞利纳、加缪、萨特的小说，而前一种观点主要体现在勃朗特、托尔斯泰和纪德的作品中。

如果邪恶基本是不加遮蔽的神圣，那么求助于这种特别的假设我们能忍耐多久呢？如果我们仍然相信隐藏在邪恶之后的善良，那么邪恶的表象又能走多远呢？根据另一种理论，社会的邪恶落在个体身上，产生幻灭感，犬儒派的观点——或者如让·科克托所言：“社会是一部地狱机器，为了歼灭人类，这是一种上帝的残酷的游戏”。即便是这种理论也找到了证据来支撑。

结果，我们有了两种关于表象的基本理论：一种将之看做错觉、幻象、背叛；而另一种认为它自身是独立的、自动的现实，是人类进程的巨大飞跃。在之后关于表象的讨论中，可以发现我们该如何继承这些理论。同样，如法国现象学者埃蒂安·苏里奥，他对早期结构主义符号学产生过影响，还有格雷马斯的《结构语义学》，他关于整个二十世纪的里程碑式的知识收集在一本论文集《美学词汇》（*Vocabulaire d'esthètique* ）中。他们为表象和幽灵（apparition）赋予了新的意义。

根据苏里奥的定义，术语“表象”（appearance）是物体的一个方面，根据它，物体显现自身，到目前为止，这种再现与物体的区分变得明晰。从这个定义中可以进一步看出这三点细微区别，它们是：

1. 向我们的感官显现的纯粹的表象，即现象。

2. 准确说来就是幻觉表象或者幻象。

3. 预设了某种判断的表象，与似真性（verisimilitude）类似。幻象的内容所涉及的是我们谈论绘画或者戏剧中的现实幻象。

戏剧的“真实”建立在三种幻象的基础上：人类情感的再现、时空的幻象和自然或超自然现象的表现叙述，为唤起观众强烈的情感或者增加舞台事件的可信度。后一种情况也能导致术语“幽灵”的出现，它意味着对观众显现令人吃惊的事物的表象。表象可以是一个真实的人，他的确在适当时刻出现在舞台上，例如，福尔曼执导的电影《莫扎特传》中化装的《安魂曲》索要者；但它也可以是在想象中出场的真实的人；或者它是现实中一种超自然的存在——如《唐璜》中末尾的科芒德雷。

很明显，“appearance”与德语的“Schein”相对应，而“apparition”与“Erscheinung”相对应。这两种情境都从深度上将“表象”作为一种纵向的现象来对待。它是某事，在某地，——可以说，它上升到现实的表层使自身显现。格雷马斯关于“显现”（paraitre）的理论也如此。在他的著名的述真方阵（veridictory square）中，我们根据存在和显现的范畴来行动。当它们被否定了，我们就获得四种情况：存在，非存在，显现，非显现。将之置于方阵中，我们获得四种意义效果：真实，非真实，谎言，秘密，根据这些范畴之间的关系，总是可以得出：真实是显现出来的且是所显现的事物；谎言是显现出来的却不是所显现的事物；秘密是存在但不以任何方式显现出来的事物，而非真实则是既不存在也不显现的事物：

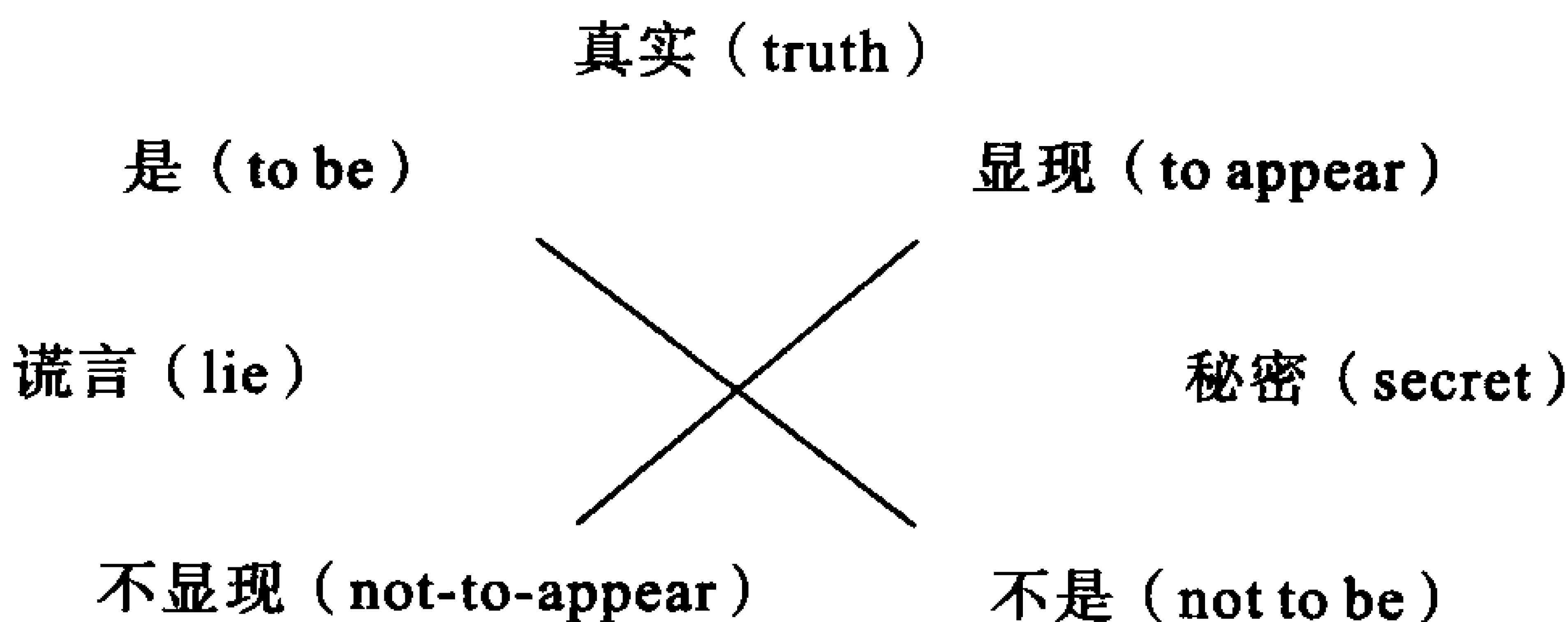


图 1

事实上，在此基础上我们已经可以构想一种垂直的表象理论。我们注意到多少文化、艺术和哲学中的时事问题在这个框架中也能找到它们的位置。而存在符号学理论则涉及此在过程。奥拓·莱赫托已经提出此在由它

的特殊的“此符号”标明其特征。但在现实中何种程度上“此发光”(Da-shine)具有显赫、精湛的意义呢？即便是在“发光”这个词中，总有同“闪光”一样的危险，或者它总是在某种条件下与赝品或者幻觉相同，发光的东西不都是金子。没有爱，话语纯粹是……如《圣经》所言。

因此，必须区别假的发光和真的发光，前者属于虚荣的范畴，后者则基于“存在之真理”。根据新教伦理学，能发光的东西，必须通过工作获得。我们接受富裕，如果它是通过努力或者天赋获得的，但我们质疑暴发户。在符号层面，在一首交响乐中，普遍蔓延着主题阐释的法则：终曲的胜利是通过音乐中主要行动力量的斗争获得，在它们的行动和整个结构当中；如果在音乐中有这种没有工作的发光，它就是娱乐的、低层次的发光。然而，也有像自然的赋予、生命力的证据、绝对能量的光辉，就像在安娜·埃诺所研究的澳大利亚土著人的手工艺品中一样。发光的问题仍在于上述区别中：根据哪些符号我们能够区别假的发光和真的，“好的”发光呢?

为了做到这一点，我们需要继续咬文嚼字，来比较“表象”(Schein)与“存在”(Sein)。二者在思想史以很多形式和变体显现。首先，我们有一对与此相关的概念：结构与装饰品。人们认为结构“是”，即它是真实的，是永恒的事物，而结构的装饰纯粹是表面特征。

一件好的艺术作品需要包含一个计划周密的结构，它可以被刻意装饰，然而没有这种结构的话，人们不会受到真正的影响。这在音乐中十分明显。恩斯特·肖松的四重奏作品30号的终曲就是真正的发光，对演奏者来说是显著的技巧挑战——但当人们在音乐中区分什么是结构，什么是修辞、装饰时，就变得容易一点了。一般来说，这意味着将重要的、切题的元素从不太重要的元素中区分开来，即把有的推向前景，而将有的推向背景。此时，我们将辉煌的修辞置于背景，而将结构、实物推向前台。刚好此时，表演者的内心的认知操作在阐释文本，他将它变成他/她自己的了，这样就产生了正确的解释。例如肖松作品的最末篇章几乎是无法演奏的，即如果要想演奏那样的乐章，必须用相同的精力从头到尾演奏一遍。但当你注意到钢琴家左手的八音度实际上是在复制齐奏中的大提琴和中音主题——它正是在叙述高潮中从缓慢乐章向“帕西法尔”主题变体的回归(“英雄归来”)，现在是兴奋和辉煌的——而钢琴家和小提琴手右手的弹奏纯粹是这个节奏的装饰，那么这些乐句的困惑解决了。所涉及的是本真的发

光，它建立在“存在之真理”的基础上，即主题的回归。

并且，整个拟像理论，作为“光”的现实复制品，属于这个范畴。让·鲍德里亚的方法在此获得了一个新维度，正如艾柯的造假理论一样。造假的问题不仅仅是处于相同层次的两个物体的比较，还在于层次的转换：康德意义上的表象与存在的辩证法中。

同样，与存在相对，梦的理论代表了梦境现实的幻觉本性一样，我们总会醒来。但问题仍旧像在中国典故中一样。有一个中国人，他梦见自己变成了一只蝴蝶，当他醒来的时候，他思忖：是我本是一个人，在梦中变成了蝴蝶呢？还是我本是一只蝴蝶，在梦中变成了一个人呢？英格马·伯格曼谈及一种“狼的时刻”，这是人们晚上经历的时刻，当整个白天的存在作为“表象”而坍塌，之后真实现实体现出来，唤起人们深层的价值观。人们再也不需要做任何事情，缺失已经被补偿了。一种各自的镜像关系在主体与客体的经典概念中出现了。如同克尔凯郭尔所认为的主体代表真实的“存在”而客体代表“表象”的世界吗？还是客体的世界是真实的而主体的世界是表象呢？答案自然取决于认识论，即我们是采用理想主义态度还是现实主义态度。

在社会领域，人们会说：“我”是唯一确定的事物，而“他者”或者“你”是表象，我们只能通过假设在“你”处所发生的事情与在“我”处发生的相似，而片面地和假设性地触及“你”。这是阿尔弗雷德·舒茨和托马斯·卢克曼的现象社会学（phenomenological sociology）的基本问题。在文化和社会的层面上，诺贝特·埃利亚斯谈论过文化与文明的区别，文化是精神、深层、价值，如德国文化，而文明是感官享受、表层、物质，如意大利-法国文化。所有当代文化时尚潮流都归于后一种情况。然而在时尚背后隐藏着风格，或者如法国一位古典艺术家所说，风格是人。我们可以阐述得更具体：风格是人类更稳定的本质，他的身份。风格表面——或者表象——处于变化中，如时尚，时尚使风格提升，更具光芒。哈里·韦沃分析了将普鲁斯特的名字印在体恤上的情况。这当然是一种亵渎、破坏偶像的行为，普鲁斯特表现的是本真艺术风格。“普鲁斯特的”身体如何以一种时髦的几乎是超验的风格坐在椅子上，想象一张雷纳尔多·哈恩的照片。这仍然是风格，身份，通过身体符号来显现（Veivo，2006，pp. 40-41）。并且，从这里我们能推断出心灵/物质或者精神/身体二分法。甚至地球精神和物质（一位年轻的塔尔图符号学家研究了“地球精神”符号

学，这种“地球精神”在爱沙尼亚某个远古森林显现）。最后是超验和此在，在那里，真正的存在是超验的，而此在只是隐喻，最终如我们所说，是此一发光。

精神和身体的二分法构成了符号学问题的一个特殊领域，它压缩进了语言/非语言的对立概念之中。交往中的非语言当然是姿势语。莫斯科语言学家纳塔利亚·苏霍娃将交往行为分成两个方面：韵律核心或句子结构和动力的、姿态律令。因此，手势是交往的“显像”，是交往的可视方面，它的表象。

然而上述两个方面齐头并进。即当一个人说话时，他/她做手势，模仿，为的是让他/她的言语变得有说服力。完全没有手势或者表达的语言行为无法保证讯息的理解，即仅仅有韵律核心是不够的。事实上，这个理论与符号学对意义（韵律核心）和交往（动力姿态）的区分很接近。的确，一个没有姿态的交往行为，表象，可以用作一种艺术技巧，就像阿基·考里斯马基在他的电影中一样。电影里著名的没有姿态的超语法对话要么是一种特殊的艺术手法，要么是社会物化的符号。它也可以被看做是模态性完全缺失的符号，这个模态性完全属于“通常的”人类交往，带来固定的叙述性。例如：

男人（M）：电费呢？

安蒂拉：在房租里。

男人：我什么时候可以搬？

安蒂拉：等我回来。

男人：钥匙呢？

安蒂拉：你看见锁了吗？

男人：没有看见。

安蒂拉：别诡辩，否则我要把门带上。这是一个月的租金。

男人：如果上帝恩准，你明天就会拿到钱的。

安蒂拉：我不知道上帝的指引，但如果你不付钱的话，我就放狗把你鼻子咬掉。

男人：很好，我怕你了……

尤其当人们任凭两个主体A先生和B先生（回忆一下索绪尔的图表！）

之间的固定性在电影的场景中实现时，他们之间模态空间的空虚强烈地凸显了出来。

然而，任何交往一般都始于这个事实，我们想说点事情，而这个意向作为一个短语和/或姿态显现。然而，有两种理论可供选择：一种是我们认为那个意向是所指，它有两项平行的能指——韵律核心或者句子和姿态。这些能指或者适合或者不适合所指：

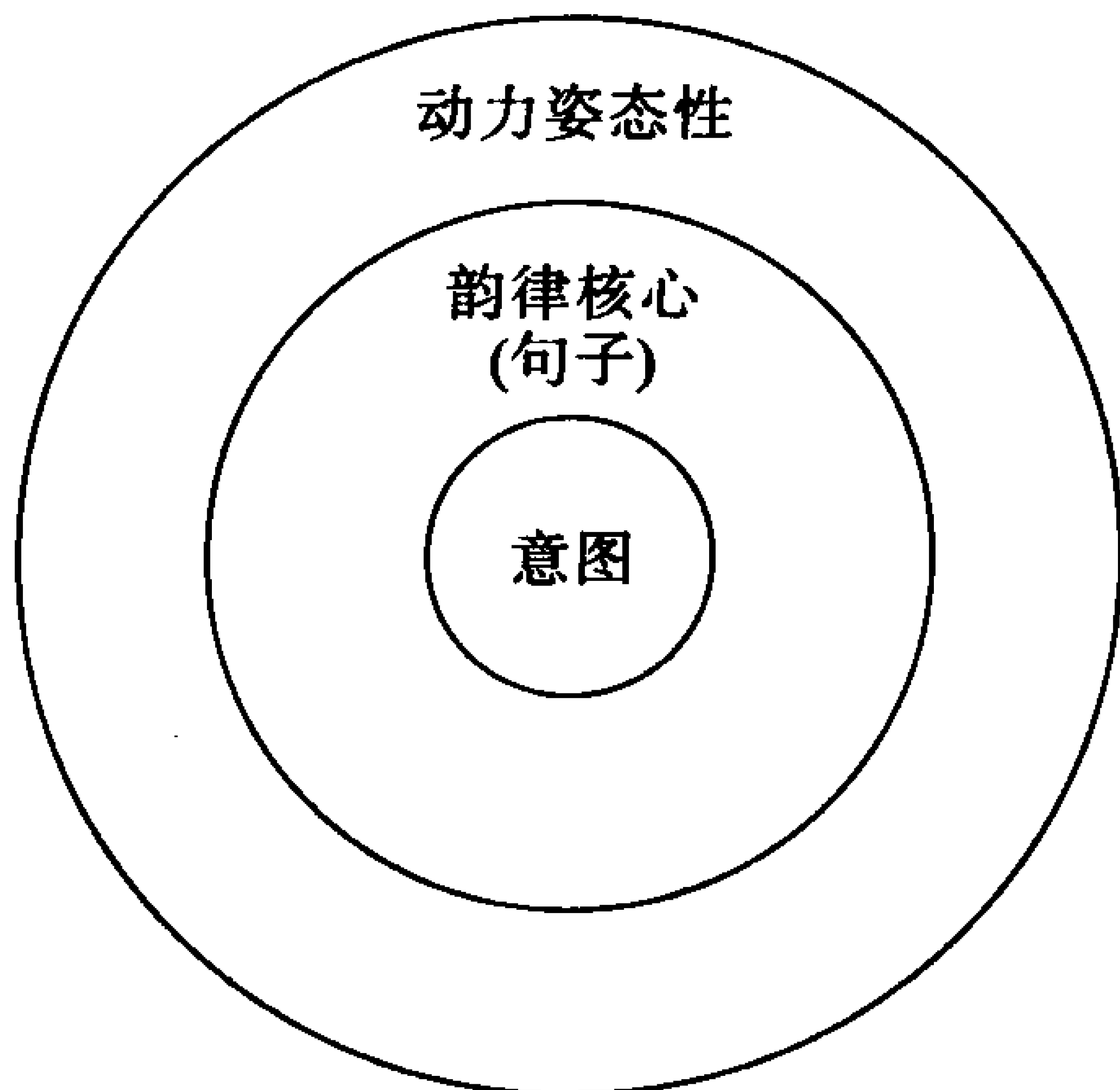


图 2

或者我们认为交往行为的核心是意向，它作为一种朝向外面、朝向他者的运动显现，首先是一个句子，然后是一个姿态。如此说来，姿态是最终的封面，是意向已完成的表面，它的表象：

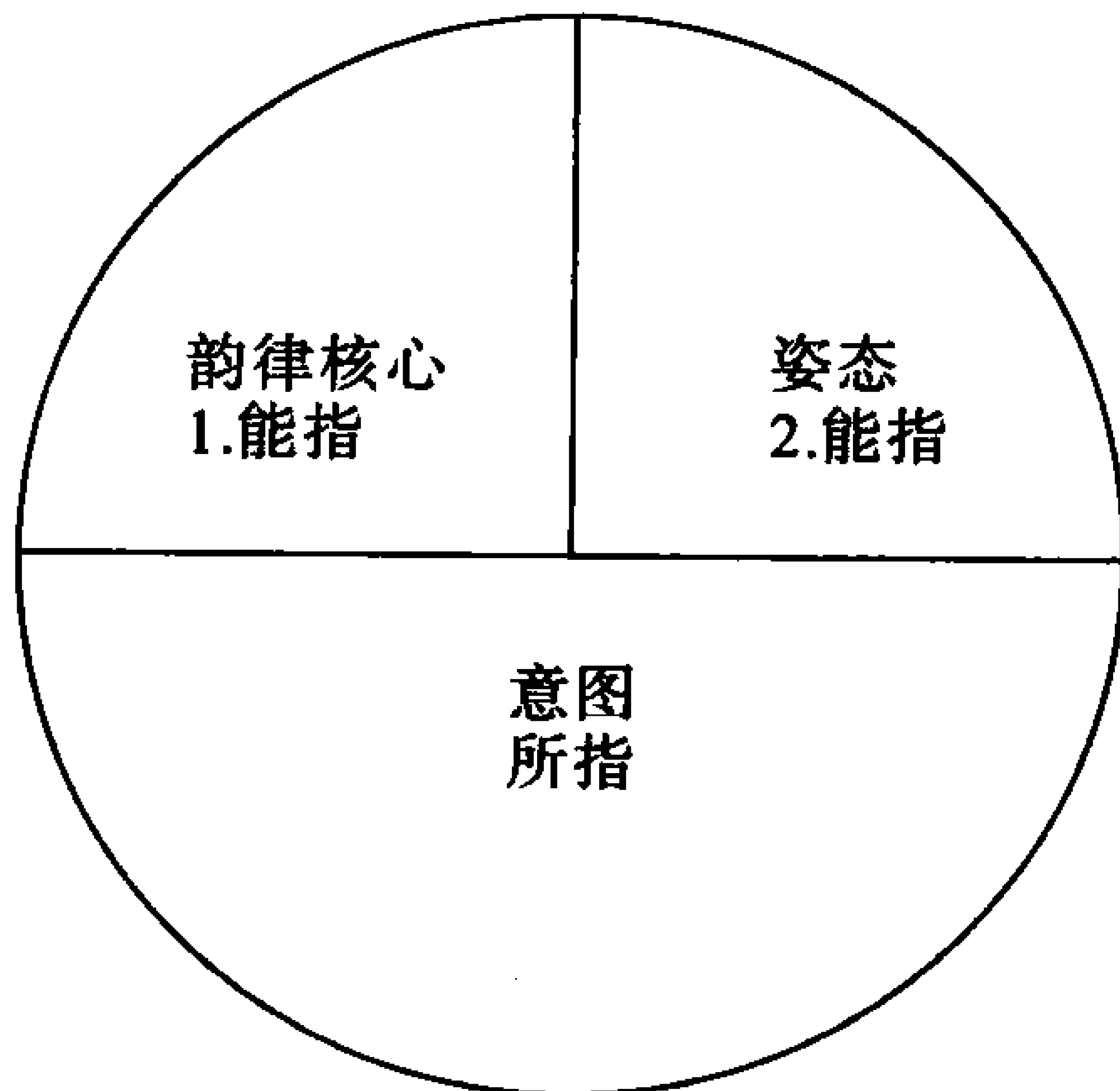


图 3

两种理论都可以在音乐中获得暗示：在音乐中，首先我们有“韵律核

心”，即乐句，它拥有一个句法-形态结构。

但这个乐句被赋予了“姿态”，可以说，“姿态”在上面装饰。相应地，在音乐中，没有核心乐句，姿态不会被人思考，姿态不具有自动的存在，它们完全依赖于核心乐句。阿多尔诺说：“姿态不能被发展，发展只能是音乐-句法的核心乐句的特征。”在阿多尔诺理论的其他方面，表象的对应极是“表达”，它是交往本真性的唯一保证。事实上，这里所涉及的是胡塞尔对符号所作的区分：表述符号和意义符号及其运用，正如阿尔弗雷德·舒茨把符号（Anzeichen）和意义符号（bedeutsame Zeichen）的概念运用到社会学理论中去一样。（Schütz，1974，p. 166）

然而，这与我的主体理论有什么关联呢？在主体理论中，自我（Moi）和自身（Soi）彼此斗争，因此自我是第一个纯粹的姿态，当他遇见自身的社会规范、主题、技巧以及风格层面的时候，慢慢地转换成句法。

那么，有像纯姿态语一样的事物吗？它是音乐的起源？姿态和动力是自我存在和为我存在的范畴。但作为一个概念，姿态的地位是什么呢：可以说它是从有机体到周围环境的桥梁吗？或者姿态总是朝向某些事物或者具有意向性？那么，即便自在存在也是意向的，且能显示出我之外的运动。无论如何，自我的世界将代表本真性和作为表象的自身之一。

水平的表象

但是，在苏里奥的字典中有一页开启了不同的视角。我们在此找到了术语“表象”的如下定义：“某些艺术作品的所有部分在不同时间向观众完全显现。像音乐、戏剧和电影之类的时间艺术，都建立在连续的表象基础上。”（Souriau，1990，p. 140）

因此，当我们把这些时间性的理念（连续性、线性、横组合、系列、展开、发展）补充到像表象或者存在这样的静态概念之中，我们通向了一种全新的理论。一个质朴的事实是我们一次只能在一个时刻生活。因此现实一直对我们暂时地显现，它拥有一定的节奏，然而我们既可以延迟，也可以加速，但不可否认现实一直前进着。我们一直走向某些未知的、无法预知的事物——我们一直越过某一边界——或者向超越移动。正是这种边界的观念使得舒茨和卢克曼思考本质和超越的关系。这种思想可以用一个

短句重新阐明："表象正成为超越。"但并非所有的"成为"都是一种"存在"的揭示或者超越的实现，即存在的选择。也有"盲目的"成为，没有任何选择方向，这是一种放任的原则，意味着扔进和抛进不确定的未来权限中，也许其"叙述"过程会明确地引向"善"。这个情境可以用下面的图式来阐明：

存在表象的模态性是：成为（必须）和做（自由）以及它们的选择或平衡。

人们可以说存在的表象只由自我—声音、主体身份（此概念从于克斯库尔的生物符号学中借用过来）所产生，但我们无法预知其对每个情境会如何反应。因此，将"存在之真理"显示为一种结构的修饰、装饰的表象，还不是新的意义上的存在表象。同样，实现存在结构的表象的光辉，当然是一种辉煌，但人们必须将之与发光区分开来，发光在每一个时刻的选择中发生，事实是我们完全有选择的自由，并且不会被任何结构的或者本体的原则预先决定。

莫扎特的音乐准确地实现了这种连续显现和表演的理念：我们从来无法预知他每次朝向哪个方向。因此他的音乐总是含有最大信息量——并且是存在的。

另外一方面，这种辉煌预设了一种模态性，即果断。犹豫无法产生辉煌——尽管犹豫是一个重要的范畴，它使主体从一个此在走向另一个，如帕提利・林内所展示的那样。即犹豫是个事实符号：主体意识到他/她在选择情境中存在，即他/她能够选择。没有这种选择的自由，就不会有犹豫，否则只会对任何情况任何事物进行抵抗。因此存在性只会是一种对正常的结构"表象"的偏离。

例如，一部作品如果盲目地遵从某些叙述图式、行动元模式或者生成过程，就不是存在的表象，因为没有惊讶、停顿，它只是"有机地"发生[就像调性音乐的申克尔下滑旋律（*Urlinie*）5—4—3—2—1]。

有一位哲学家在他的《哲学》（*Die Philosophie*）中很好地将这个过程描述了出来，他就是卡尔・雅斯贝尔斯（Jaspers，1948）。首先，他认为当一些存在、事物在世界中显现时，谈论表象是没什么意义的。这里所涉及的不是一个现成物体的"纯粹"表象。在表象中，我们总是面对一些

非存在的或者面向意识的超越表象（op. cit，p. 43）。没有超越，存在会迷失正确的自在存在和朝向世界的方向及它的深度。人是可能的存在，他通过意识将自身朝向世界，并且通过世界建立与超越的关系（p. 45）。雅斯贝尔斯谈到于克斯库尔，但拒绝他的理论，他批评说人与生物的此在不同。作为一名生物学家，他从自己的视角来研究，这唯一的事实表明他不仅是他自己的物理的此在，而且能理解其他的此在。因此人是“超越的”可以重新开始的动物（雅斯贝尔斯似乎还没有认识到于克斯库尔方法的本质，他的方法绝不代表强调任何生物体的还原主义——相反，在此理论中即便生物也变成了交往和符号过程）。从这个超越的视点看，这个世界不仅是此在，它还是表象。只要人是世界的一部分，他自身又是自由的，他就是一个可能的存在。超越作为一个可能的存在为他明确开启。

如果可能性被解释为“虚拟的”，那么就涉及某种可能性的实现（p. 71）。因此，存在与超越“是”，但与事物在世界中所“是”不同［约翰·迪利在他的符号哲学著作如《四个时代的认识》（*Four Ages of Understanding*）中也同样强调了这点］，他们为他者而存在。作为存在（being）的此在（Dasein）产生又消失。但是实存（existence）没有认出死亡。此在经验地在那，实存则是作为自由。此在完全是时间性的，而实存在时间之中，而不是时间。

人们试图在这里补充立陶宛-俄罗斯哲学家列夫·卡尔萨温（他是格雷马斯伟大的偶像，参见 Greimas，2001）发明的术语：全时性（omnitemporality），它意味着一个多维的虚拟时间。它与存在符号学的概念充实（plenitude）类似，充实的对立面是虚无，正好可以用反时间性（achronicity）来标示其特征。因此我们不能理所当然地认为超越在某种方式上是无时间的领域；相反，人们必须在时间范围内区分这两个方面。

世界和存在彼此总是处于张力中，它们既可能统一，也可能分离。存在从来不是普遍的，而是特殊的。世界的客观现实和存在现实同时在时间中出现。客观现实有自己的规则，就像历史中的因果规律一样。而存在现实的起源正好在时间中，它在时间中出现，并且处于自由状态。客观现实中的实体是阻碍时间的因素，它们遵循自身的因果规律。与它们相比较，存在之间的交往完全不同。客观现实的必然性受到即刻实现的时间的抵触。通常时间是可以测量的、客观的和真实的，并且对一切有效；现实化存在的时间基于深度和自由的基础之上。在存在的表象中，人们选择并决

定一些特殊时间。存在有自己的时间，而不是一般的时间。存在的时间性和表象的特征通过飞跃和变形表现出来（Jaspers op. cit，p. 309）。

这些开创很快有了结果，甚至对于符号学这种离得较远的理论也是如此。在符号学中，在从发送者到接收者的信息调解过程中，交往是唯一正确的动态时间过程，我们在这里发现了一种全新的深层认知：表象。

通常，作为主体存在性的表象仍然是比交往更基本的范畴。如果我们将这种水平表象的原则作为我们的支点，可能出现哪种符号学？哪种理论？哪种方法？哪种分析？我曾提到埃里克·兰多夫斯基的最新研究计划，“生命符号学”和不规则性，它们与存在符号学类似。但是也可能产生新的方法。

这样，将超越的概念引入符号学就毫无困难了。如果我们仔细思考，会发现作为一种研究交往和表意的符号学完全是一种超越的原则。交往：交往的每一个行动都是朝向未知的飞跃。当 A 先生用索绪尔的模式对 B 先生说什么时，他实施了一种超越的行为，他无法知道会发生什么，他越过了一个边界，他遭遇了他者，未知的事物，对这个他者，他只能假定、诱导却毫无确定的了解。表意：我们可以将中世纪的古老定义作为我们的基础，以一物代表另一物。符号代表不在场的事物，通过符号我们能够谈论不在场，谈论超越。所指总是超越的——每一个词语、姿态、语调都完成了舒茨和卢克曼的最小超越。但当我们进一步思考超越事实上不“是”而总是通过表象“成为”，我们的许多传统概念就具有了新的意义。

超越作为一种虚无，指表象停留了，时间完成了，人们处于完全反时间的状态，主体甚至想象不到更痛苦的事物。相反，超越作为一种充实，意味着无数可能性的虚拟、全时性，只有艺术家能够想象和模仿它们：瓦格纳在歌剧主旋律中、普鲁斯特在小说中从时间的维度朝向所有方向。这些拟像即模式都是表象，对应于“存在之真理”。它们的模式是表象，是线性的和水平的。

第三部分

社 会 领 域

第八章 显现价值论的意识形态

在符号学历史中，意识形态这一概念出现在很多语境中。当然，其重要性在不同时期对于不同学者各不相同。20世纪，俄国形式主义者和之后的布拉格结构主义者确立了符号与社会的关系，社会生产了符号，这并非偶然，而是带有任意性，这种观点被认为是符号学的一次巨大进步。人们不再把符号看做是发送者、社群或人的直接指示，这样就在其他类型中为符号学的意识形态分析开辟了新的道路。

巴赫金将小说中的人物话语看做“意识素”（ideologemes）（参见Nöth，2000，pp. 413－417）。符号经由阐释者具有了意识形态的特征。特别是在陀思妥耶夫斯基的小说中，这种现象表现为“意识的复调”。当双方参与讨论时，就揭示出了他们不同的意识形态（参见Bakhtin，1970）。符号拥有自主性的观念是符号学与马克思主义最显著的区别。后来到了20世纪60年代，随着结构主义思潮的到来，意识形态具有某种回归的倾向，这次并非庸俗马克思主义意义上的，而是受到强调阐释的法兰克福学派的影响。在阿多尔诺看来，意识形态是一种中心的、否定的概念；因此，他赞同“进步的”艺术家对社会采取有意识的批判。当符号学在20世纪70年代发展成一门学科时，意识形态的残余仍然点缀着其理论景观。罗兰·巴尔特（1957）将意识形态与神话并置；吕西安·戈德曼（1956）将之与他的“世界观”（vision du monde）概念联系起来；而格雷马斯（1966，p. 181）在他的结构语义学中提到意识形态，主要将之应用于他的神话行

动元模式。然后意识形态退出历史舞台，直到后结构主义时期，在福柯、性别理论、各种后现代主义等等的影响下，它又进入了人们的视野。

最广为人知的意识形态定义是它被当做一种错误意识的再现。从这个角度出发，意识形态话语就是试图伪装自身价值论的分岔口，以便用欺骗接收者的神话将之合法化和普遍化，或者假定自己的价值观是“自然的”。乌戈·沃利给意识形态作了如下定义：“意识形态作为话语的集合，构成普遍意义，将部分倾向于变化的事物转变成现实中普遍的、不变的和永恒的事物。”（Volli，2000）然而，对符号学而言，没有什么事物恰好是“自然的”。“自然世界”这一概念已经代表了一个符号化的世界，它被表意装备着，如格雷马斯和其他符号学者所指出的那样。使用“意识形态”术语的学者一般认为此词包含的是他者，而非自身。所以意识形态本质上是一种以自我为中心的话语。例如美国人曾经认为苏联的特征是将一切都意识形态化，而他们自己的世界才是“真实的”。现在全球市场被认为是真实的，而所有其他秩序则是意识形态的。因此，一种意识形态话语通过从意识层面压制，以便掩饰自己的“意识形态性”，这有助于解释为什么意识形态论争具有一定的狂热性。

根据马克思主义文学批评家特里·伊格尔顿，意识形态话语的特征是谬论（1996，pp. 16 － 17）。例如，“生为一个芬兰人就当是赢了彩票。”——这句话在芬兰经常听人说起——是一种典型的意识形态话语，特别是当它从一个芬兰人口里说出来的时候。这句话是对那些批判芬兰社会的人的常见回答，或者是当一个芬兰人认为芬兰比其他民族更好的时候的炫耀。这种陈述的关键不在于陈述本身，而是在于这句话说出时的情境，谁在说它，又是对谁说的。

换言之，在任何意识形态话语后都隐藏了一种权力立场。后殖民分析谈论到统治者如何将语言据为己有，并给予言语一定的限制（Tarasti，2000，p. 143）。典型的意识形态艺术具有相同功能。例如，描绘了玛丽亚·美第奇统治的十二幅巨型油画系列作品，挂在卢浮宫的画廊，代表了一种典型的“意识形态”，是试图将“统治者”的特定权力立场合法化的多元话语。又如另一个例子，由俄国的东斯科伊拍摄的关于列宁生活的电影，是典型的意识形态的表现。在这些电影中，总有这样一种意识形态——即神话-英雄模式，与其说是一种类型，不如说是一种具体的个别符（token）。对神话的反偶像崇拜式的分析则试图瓦解这种意识形态内核。在

巴尔特（1957）对现代神话的分析中，作者发现“资产阶级意识形态”及其霸权是意识形态的所指。民族主义的概念也是一种典型的意识形态构成。例如西贝柳斯的交响诗《芬兰》（*Finlandia*）对芬兰人而言就具有意识形态涵义，它不能被还原为纯粹的音乐能指的性质（Tarasti，2001，pp. 3－13）。只有芬兰人能诠释或者思考。因此，在巴尔特的模式中，意识形态在神话符号中的作用是所指（signifié）。

然而人们不应该认为不能分析神话。在神话后面存在某物，即群体的价值论。一种意识形态陈述可以很含混，但仍然会显示出隐藏背后的内在价值。从存在符号学角度看，意识形态和价值论（axiologies）的区别是很清楚的。在意识形态情况下，我们遭遇到这样的价值观，它们先验地存在于此在外面的虚拟状态中。当个人或群体采用某种价值观，这些价值观就转变成了价值论，它们或多或少组成了对应的价值集合。当个体或群体最终将其价值论合法化于此在的其他主体时，那些价值论就转变成了意识形态。因此，意识形态代表了一种将原初的先验的价值观现实化的阶段。它们组成了此在的集体模态性过程。并且，意识形态还具有认同（identity）的功能，因此它们是主体周围的稳定实体；也就是说，它们使主体间有效和持久。它们形成了主体 S1 和其他主体（S2、S3 等等）所共同拥有的固定的价值观。

上述对意识形态的特征描述与先前将之作为“错误意识”的定义相反。伊格尔顿特别不愿意接受马克思主义的意识形态观。对他来说，简直无法想象这么多人在他们的日常生活实践中犯这种错误（1996，p. 12）。而不幸的是，错误的确发生了。正如心理学家克劳斯·谢勒所指出的（2001，p. 16），大多数人生活在传媒的情感影响之下。让我们以危机为例。一场危机或灾难发生过后，大众传媒通常不会花很多时间去分析原因，而是专注于老百姓的情感反应。典型的当代情感状态有生气、沮丧和愤怒，这是源于我们无法参与到此种事件当中去，并且这样做也毫无用处（谢勒，《世界》杂志访谈，2001 年 11 月 23 日）。而这与源于媒体的情感状态是“恰当的”内在的激情还是外在的激情都没有关系，如同马塞尔·普鲁斯特所写的那样，它们只是将我们暂时控制在权力之下，令我们精疲力竭，然后当我们开始进行主观判断时又抛弃我们。媒体表现了表象的世界，将之延伸到四面八方，在表象的背后，是存在的层面。意识形态只是表象的范围。正如路易斯·阿尔都塞所提出的，意识形态恰好体现在情感

领域，体现在我们最细微的姿态和情感中（引自 Eagleton，1996，p. 19）。

另一方面，人们认为意识形态无所不在，却又总是隐身，除非故意使之显现。“表象”的范畴怎样解释某人自认为是本真的和内在的行为呢？这种情况与艺术历史学者的论据有某些相似，艺术历史学家宣称人们找到了日本人对康丁斯基影响的最好证据，即后者从未在写作中提起过日本艺术，也没有在绘画中让人想起日本艺术。如果没有证据，我们就无法有力地证明某些论点。

意大利符号学家费鲁乔·罗西－兰迪花了很多时间研究这种无所不在的隐身意识形态范畴。他理解为这是当下女权主义和性别理论中的父系文化霸权或规则，福柯派哲学家将其描述为“全景”控制和“权力体系”。在《语言相对性的意识形态》（*Ideologies of Linguistic Relativity*）中，罗西－兰迪引用语言学家萨皮尔和沃尔夫对北美印第安人的语言研究（Rossi-Landi，1973，p. 29）。根据其理论，每一种语言不同，不仅语法不同，世界观也不一样。他引用沃尔夫的理论，每一种语言“……自身是观念的塑造者，为个体的心理活动提供规划和指导……我们倾向于简单地将语言视为一种表达的技巧，却没有意识到语言首先分类和安排好了产生某种世界秩序的感知体验之流……”（Rossi-Landi，1973，p. 29）因此每一种语言，或者更准确一点，语言体系（索绪尔的语言），有自己的意识形态，隐藏在语言结构中。

性别学家正是基于此建立了关于父权统治的论点。在这一视野中，如果“生成”语法产生表面现象——符号——是源于一种深层结构，那么整个过程在本质上就是意识形态的，并在所有层面上显现。或者我们的假设可以不那么绝对，可能意识形态之蛇只在某些后期生成时刻潜入，只在修辞－叙述表层将其机制扭曲为意识形态，而不是在基本句法的层面呢？这种不可见的意识形态会在生成过程的许多层面显现（Greimas，1979，pp. 179－180；pp. 157－161）。

从一开始，在格雷马斯的符号学中，即便是意义的基本结构也可能是意识形态的。与主体 S2 相对的主体 S1 就有着意识形态的区别，它通过人们对对立面的研究显现出来，如男人与女人、富裕与贫穷。基督教与穆斯林、白人与有色人种、中年人与年轻人、战争与和平等等。行动元模式是

朝向意识形态的。如果发生在艺术中，意识形态也显现在修辞层面。但有这样一种门槛吗，在它之外生成或显现时就具有意识形态了？

激进的美国性别理论家宣称，如果某人拥有一种恶的意识形态，那么这一意识形态在他或她的陈述中总能被人看见或听见。如此说来，在此观点中，一个人的身份不可避免地“生成”特殊的意识形态陈述和符号。一旦接受了这种谬论，符号学家的成就将无效，因为20世纪20年代符号学家的工作都是基于符号具有自主性的假设。

奥古斯托·蓬齐奥认为符号中意识形态的显示是象似的：传达意识形态的符号某种程度上与这种意识形态相似。但他又补充了这一观点，即没有符号是意识形态的，只能通过阐释者才成为如此：“在意识形态中，符号与阐释者之间的关系是象似的或者演绎的。一个人出于对意识形态的尊重，在既定的语境采取一定的言语行为，它或多或少是稳定的和清晰的：这种行为与意识形态通过相似性联系在一起。”（Ponzio，1993，p. 63）他还说：“如果意识形态总是包含在符号中的话，对解释者来说，它也总是包含在解释项中。”（Ponzio，1993，p. 63）在这种情况下，涉及的是解释项，它有指示的权力，迫使人们根据意识形态行动，将符号——成为人们的行为或事物——与一特定对象连接，所有这些都相当于意识形态。这种意识形态话语实践通过与战争相关的军事纪律和言语表达具体化了。诸如“并置”、“胜利或损失”、“战略和战术”、“权力平衡”、“精确”等等术语成功地进入了经济、技术和科学话语中。这些术语原初的意义是基于军事中有形的和指示性的信号发送。现在，在新的全球和技术符号学语境下，它们显现出隐喻的意义。它们来自意识形态基础，用“效率”、“精确”、“成长”等术语来赞扬这个社会的优点。它们已经变成意识形态陈述，其任务是产生一定的行动符号或行动。

与之相对照，还有人将意识形态视为交往结构而非表意过程。伊格尔顿和巴赫金采取这种立场，认为意识形态是话语或交往，与意识形态藏于语法中的观点相反。如果我们采用索绪尔的经典模式，在此模式中主体A对面向他的主体B说一些什么（1995/1916，p. 27），那么意识形态在两个主体之间的空间显现。在那种情况下，可以将之分析成模态性。

根据格雷马斯的理论，在某种意识形态陈述中，模态性“是/似”的作用是将某种“存在”隐藏在表象的遮盖物之中（例如在“神话”概念之下）。然而同时，相同的意识形态陈述加强了主体A的“能够”模态性，

也就是权力。这种权力被主体B当做强制性、指令或“必须”来体验，主体B也必须与A一样去相信。然而，主体A甚至可以意识到他或她顺服于意识形态的“必须”，却仍继续起这种意识形态的媒介作用。例如，迫于纪律，战士被迫服从发出命令的意识形态。唯一打破这个循环的方式就是意识到在意识形态之后我们有价值论，在最后超越的价值观中，我们能够将此在的模态集群与之相比较，并意识到它们的相关性。

要把握意识形态，需要进行先验分析。但什么可以保证我们用来破解意识形态语法的工具本身没有受到意识形态污染呢？我们用来处理意识形态的概念本身不能是意识形态的。这可能吗？或者罗西－兰迪才是正确的？他谈论语言学机制的相关性。

有人发展出新的分析方法来扭转矛盾。他们采用一种公开的、主观的、独白式的话语，精确地描绘一切分析阶段，而不是隐藏在一种较高层面的客观性背后。支配这种行为的观念是：这种对人们自身主观性的大胆揭示产生一种更客观的结果，因为这种分析模式不宣称自己是非意识形态的或客观的，而是努力使分析者自己的意识形态显现。然而采用这种方法的学者忘记了作为人的极大优势：将自身置于元语言层面的能力。即（这并非夸大其辞）：我们能有意识地认同我们契约的任意性，我们随意谈论此种语言的其他部分，例如作为“意识形态陈述”的实体、成员或概念所属的那种语言。这样，我们避免陷入无所不在的意识形态的恶性循环之中。

现在我们重新开始意识形态话语研究。上述哲学家之一，费鲁乔·罗西－兰迪在《符号学、美学和意识形态》（*Semiotik*，*Ăshetik und Ideologie*）（1976）中指出，艺术中所谓的“现实主义”如何设法使自身被当做非意识形态的。根据他的理论，只能发生在这样的情况下，即人们无法理解那种现实主义，人们将之想象成一种对世界直接的、“自然的”态度，其实现实主义自身也是历史和社会的产物（Rossi-Landi，1976，pp. 105－107）。这种“自然的”以及“现实主义的”观点不仅在19世纪的艺术和其他领域内是常见的，在今天它作为一种模式被大众媒体继承了下来，依然在发挥作用。新闻记者与艺术批评家认为（或者宣称）他们在传递一种既定事实或真理，没有因任何“理论”变得盲目。

爱沙尼亚学者马阿雅·勒姆斯对广播和电视审查制度进行了充分扎实的研究，他发现各种媒介形式隐藏在客观性面具背后，将自身显现为非意

识形态的。尽管她的研究聚焦于苏联统治下的爱沙尼亚社会的媒体和编辑审查制度，不过这一模式却可以普遍化（Lõhums，2002）。同样，当观看19世纪法国或俄国艺术家的现实主义绘画时，我们相信我们自己在看对真实生活的描绘，尽管它实际是通过某种符号技巧建构起来的现实。

我们可以区分两种基本陈述类型：意识形态陈述和意识形态解释陈述（ideologizing)。后者表明了一种想统治他者或接收者的努力。在前一种情况，这种统治已经稳定和不证自明了。意识形态解释的陈述将他者作为陌生人来关注。自然，这种陈述主要体现在口语行为上，而在书写形式中则没那么明显。例如，人们可以区别出英国上层口音中的意识形态色调，区别出俄国电影中说话者的可怜语调或者沃尔特·迪斯尼电影中的叙述者声音。如上所述，将意识形态概念运用到另一个人或者他/她的陈述中，已经是对这个现象的具体化和伦理化。

说这个或那个是“意识形态的”或像意识形态的，是将现象相对化。将意识形态与同一性联系起来则更进一步了：意识形态从集体精神及其移情（Einfühlung）的特征中产生。同一性概念包括在自身之中的一定行动元和感情状态的稳定性。意识形态陈述通过将此在的一定状态等同于或者转变成普遍的，以证明自身的合法性。相反，一种去－意识形态化陈述目的在于将这种状态退回到时间、地点和行动者的范畴。

意识形态陈述是一种将某事当做自然的、“真实的”话语，尽管这样做实际上是一种任意的价值选择。然而，假设任意性存在并不意味着其对立面成立——对一切事物的主观、自恋的情感反应，就好像根本不存在历史、地点或者先验价值一样。在一个由消费意识形态统治的世界，一切事情都由个人喜好和享受所决定。一个简短的故事可以说明这个观点，我的一位加拿大朋友达米亚娜·布拉图兹，她是学者也是教师。一次她带领学生去多伦多观赏歌剧，演出结束之后她问学生感觉如何。学生们都没有观赏过歌剧，他们异口同声地回答说：“我不喜欢歌剧。”我的观点是，当面对歌剧这种高端的文化文本时，对学生而言唯一起决定作用的就是他们是否喜欢，这种方式与他们可能会喜欢香草冰激凌甚于苹果派一样。这种全球意识形态已经侵入到大学和二级学院，他们的管理者宣称学生必须跟随社会的节奏来作为他们存在的理由。一位法国教育者反对这种消费教育方式，他认为学校不是为人们提供服务，而应是塑造大丈夫（man）的地方（当然，也包括女人）。

如果你认为意识形态是价值论的体现，就会面临下列问题：意识形态解释的价值论与非意识形态解释的价值论是简单地并存吗？或者意识形态仅仅是某一交往情境中的价值论角度？也就是说，意识形态是前置的、标出的价值论吗？如果我们接受存在符号学的观点，即意识形态将先验价值观转换为此在的价值观，那么封闭的、含蓄的意识形态是否仍要转变成前置的、显在的意识形态呢？例如布莱希特的史诗剧场要想通过去－意识形态化，使隐藏的资产阶级意识形态大白于天下。然而殊不知，这种技巧反而导致了一种再－意识形态化的实践。

根据格雷马斯的理论，价值论和意识形态通过其存在的符号学方式互相区别，问题在于价值观是纵聚合的还是横组合的（Greimas，1996，p. 179）。从纵聚合解释的话，它们将被认为存在于此在之外，可以说是“储存起来”或者作为一个集合。另一方面，格雷马斯注意到，我们在符号过程的深层生成层次谈论价值论。只有当我们转向了表层和主体的道德化活动——他或她的“愿望”、“必须”、“能够”等等，我们才能谈论意识形态。

另外一个关键的符号学二分法由温弗雷德·内特提出，他认为，他处理意识形态的方式比格雷马斯和库尔泰的两卷本著作更宽泛。在其论著中，意识形态既可以理解为社会的观念体系，又可以理解为神话、符号和“错误的意识”。在此，人们发现路易斯·阿尔都塞和艾利西奥·韦隆用格雷马斯的方法来对待意识形态，将之作为深层结构的性质，作为语言而不是言语来对待。（Nöth，2000，p. 415）

符号学自身经历了意识形态的强大外力冲击——然而，这也使符号学研究者努力运用自己的战略将之中立化。在此影响下，符号学作为一门学科、一种特殊的话语活动而出现，即一直意识到自己的意识形态本质，同时也将自己从中解放出来。对福柯来说，“知识原型”与意识形态相同——前者是后者的价值观或者认识论，意识形态在一定时代给一定话语实践分节并使之合法化。而海德格尔的哲学可以说是将意识形态置于本体论的前状态之中，它作为“前理解”统治我们的存在。

价值与符号宇宙

为了接近这篇文章标题中的第二个关键词——价值论，我们必须认真

考察价值，考虑其原则和它在符号学中的地位。真理终究会显明，因为在符号学“运动”的最开始，就存在细小的疑问，认为有些内容是存在于价值理论中的。在符号学大部分领域中都没有注意到，它们自身伴随着价值而存在。或者是人们接受了索绪尔对语言符号价值的观点。实际上，这一理论几乎悄然变成了符号学和媒体与交往理论的“官方”价值理论，在一个时期，人们普遍认为所有人类符号活动和话语都是既定的、人为的“社会建构”。

索绪尔认为语言符号的价值由它在系统中的位置决定（1916/1915，pp. 158－162）。他谈论系统，这个系统是完备的，封闭的，只有通过与系统内其他成分的相关价值来表征：“因此在语言中，每一个概念通过它与其他概念的相对立场来获得自身的价值……符号是系统的一部分，因此它不仅仅有意义，而且首先有价值。”（1916/1915，p. 158）因此价值是一些不存在于“绝对”中的事物，而只作为结构的一部分，任何符号或者术语都如此。

然而这种原则会在直觉方面受到质疑。如果价值完全由每个社会或交往的情境来决定，我们将没有任何标准来评价和划定它们。但是，人们总能理解普遍的价值并非唯一可能的价值，且尽管系统授予它们权威性和保证，它们仍然是需质疑的甚至是错误的，因此可以被拒绝。否则集权政权下的人们怎么能够选择摆脱奴役呢？或者，我们怎么能够明白这个事实，即当下在电子交往和交往生产的全球世界中，一些人敢于质问统治机制确立的那些价值。我只有将自己与其他人比较时，才能体验我自己的价值——尽管乔赛亚·罗伊斯将之看做社会进程的一个本质方面（1998，p. 18）。并且，我独立地体验我的价值，考察我参与到系统的作用当中是如何有效。正如奥古斯托·蓬齐奥所说的，每一个人都有起反作用的权力。

然而即使是索绪尔的价值理论也有所缺陷。人们批评符号学只对现象的功能性感兴趣——即它们的过程和结构—并且最后，它只是关于符号过程或者符号功能的科学。一切形而上学、价值、选择以及存在性都被当做“多余的符号条件”而排除在外。我们能否修正符号学理论，使之能更好地用于价值讨论，并且同时仍然保持有效性？符号学能够向全新的却是基本的维度敞开吗？这些问题正是我们所要回答的。

在内特的《符号学手册》（2000，p. 75，151，205，212，224，414，

428—429，532）中，有大概十种关于价值的参考定义，与索绪尔有关的提到了四次，一次是与美学的关系，一次是在讨论金钱符号的过程中。价值概念也是查尔斯·莫里斯的讨论条目。众所周知，莫里斯强调价值，他还出版了一本题为《人类价值的多样性》(*Varieties of Human Values*）的著作，在书中，他对价值作了纵聚合的解释。总的来说，手册对价值作了少量的提及。

格雷马斯和库尔泰在《词典》(*Dictionnaire raisonné*）的第一卷给价值作了如下说明（1979，pp. 414—415)：

(1）价值用于很多学科，包括语言学、逻辑学、政治经济学、价值论、美学等等。

(2）在索绪尔关于符号价值的理论中，意义是基于词语的区别（我们上面已经讨论过了)。因此我们必须用价值术语思考表意过程，以便描述它们是如何相互决定。在语言学中，根据格雷马斯的理论，价值可以被解释为语义分节。

(3）在此语义学范畴中用符号方阵来说明，代表了其中所研究的价值的中立状态。至于它们的存在模式，叫做虚拟价值；它们只有与兴奋/绝望这对胸腺范畴联合起来时，才会出现，第一种表示积极轴，第二种表示消极轴。此种胸腺“投资”本性上是“本体感觉的”，即它基于人的内在知觉基础上，不能离开与知觉主体的关系独立存在。它遵循这个规律，即价值从虚拟走向实际：只有当它们与表层叙述结构结合起来时，或者换句话说，当它们与话语的行动元－客体结合时，它们才是价值论的。当它们与可能在主体感知中的价值客体连接时，这些实际价值则转变成了实在的或者“现实化”的价值。通过这种方式，格雷马斯区别了三种价值模式。这里有一个关键的事实，即价值“发射”，是从深层到表面的价值发射；换言之，其模式是“垂直的”（纵聚合式)，而索绪尔的价值模式是水平的（横组合式)，在表层运作。

(4）格雷马斯也谈到模态价值和描述价值，它们包含令人快乐和可储存的对象、愉悦和精神状态。这些的基础在杜梅泽尔的神话学研究中可以找到。

(5）格雷马斯区分了使用价值和基本价值：一根香蕉对于大猩猩而言是基本价值，而用来获取香蕉的棍子对它来说则是使用价值。

(6）最后，格雷马斯谈到故事，故事显现了价值客体的循环：故事可

以描述为价值的转移。

格雷马斯的理论非常丰富，包含了许多价值类型。然而人们还是可以追问他所有的分类最后是否是真正的价值，或许他会用模态性和模态化过程来混淆（混合）价值。

在这篇文章的末尾我们还会回到格雷马斯。现在，让我们返回到符号学中的价值问题，回到罗西－兰迪关于语言意识形态性质的论据，这些我们在上面已经提到了（参见 Rossi-Landi，1973）。他所说的一种社会价值模式——即意识形态——实用于所有符号学的价值观点。正是在符号过程的结构中，某些价值处于含糊不清、摇摆不定的方式，尚未有符号理论能够对此进行研究。作为概念的价值，非常难以把握［如此之难以至于 G. E. 摩尔（1903）认为无法给它下定义］。然而，符号学理论关于隐含价值的描述是可能的——甚至在所有最重要的符号学思想者的理论中。当我们讨论有关价值的符号学时，我可能应该首先给我所认为的价值下个定义。请允许我推迟定义，我要基于早期的存在符号学提出一些假设。

价值自然显示在有主体和客体的世界，这个世界可以叫做此在。但我不认为价值只能由此在世界来决定。至少，价值超越具体的时间、空间和我们生活其中的行动者的此在。如果价值纯粹是此在的性质，那么诸如格雷马斯的模态性理论将足以描述其存在：价值将与此在的内在模态化过程相同，通过心灵并在心灵之间产生。如果价值仅具有此在的性质，那么即使索绪尔的价值理论也将完全够用：将情感状态作为价值起源的价值理论能够在这个框架中被符号化。例如爱德华·韦斯特马克关于价值起源和模态性的经典理论就是基于这种思考。并且如早先所引用的，克劳斯·谢勒说很多人分享他们对世界的主观看法，这种评价几乎成了共识。根据某些固定符码或真理，行为不再以可接受或不可接受来表明其特征，而是作为人们和他们的情感反应之间的关系。用符号学术语来说：除了此在中的模态性领域以外，现实世界不存在任何事物。

如何描绘这种情况呢？索绪尔的教程包含一个图表，这个图表展现了两个面对面的说话者，一人发送声音信号给另一人。符号学目前对两样事物非常感兴趣，一个是说话者的认知状态——“在他们的脑袋里”发生了什么？另一个是交往中传递的符号。与其坚持这种建构得很好的模式，不如将说话者之间的中间距离当做一个整体，作为一种实际模态领域来研究，也许会有丰硕的成果。在那里，符号被“说”——即“发出声音”、

"唱出来"、"用手势表达出来"，并通过距离本身来交往——包含了他们自身的欲望、知道、能力、信仰、情感等等。基于此观点，"发送者"和"接收者"之间的交互空间将由细小的模态"粒子"来填充，与"黑色物质"相比较，天体物理学告诉我们这种"黑色物质"占据了我们认为是空无的绝大部分外层空间。（当然，将模态性量化或数字化也许不可能，它们本质上是连续的过程。）在古代，卢克莱修在《万物本性论》（*De rerum natura*）中讨论了世界的模式，原子的运动，正好构成了这种理论。对他而言，宇宙充满了细小单元、种子－义素！在他的观念中，所有现象建立在这些原子基础上，它们形成了我们所有感官数据的源泉，从听到，看到，再到闻到，正像言语可以看做意志的显现或者模态性一样。如果我们将卢克莱修的模式运用到索绪尔的图表中说话者之间的空间，那个空间将充满细小的粒子，人们根据模态性，选择他们所需要的信号。

如上所述，如果我们假设模态性是连续的、不可分析的具体的较小单元，我们可以用一种"天气图表"或气压表描绘出说话者之间模态性的流程和波动，那些图表可以显示出意志（will）的低压、必须（must）的高压等等，它们填充着空间并且转换成溪流一般的事物。如同天气"战场"所做的，基于此观点，模态性创造了一切交往的"气候"。"风景"（说话者和符号）的结构仍然一样，但它们根据不同的天气在不同的光亮中出现，例如，一种"信仰的低压"在那个地区流行，也许会与"愿望的高压"相撞。当然我完全使用隐喻，但希望它能将所涉及的事物阐明。

按照这种方法，我们能够描绘出价值在此在出现的领域或者其内在交往。这样做，我们的描述就非常符号化了。同时，它也是有缺陷的，即对过程的这种描绘无助于我们将价值理解成先验的概念。这将我们带回我的直觉起点：索绪尔的价值理论在处理价值问题时捉襟见肘。

继续我们关于价值假设的研究：价值不一定是行为主义者用来阐述人类行为而必须使用的概念。价值本质上是非感官的事物，尽管它需要（为了成为显在的）感官基础，我们可以理解为某些可感知的符号。然而，现在普遍接受的理论是"存在即是被感知"（Esse est percipi）。但这不一定适合价值研究。因为现在我们必须考虑一切类型。包括真、善、美，或者用符号学的专业术语：述真、真伪（alethic）和美学价值。某些事物毫无疑问是真实的，即使无人能感觉到。某些事是对的，即便无人支持。并且一些美学价值能够存在，即使它并没在美学体验中表达出来。我使用词语

"感觉"、"支持"、"体验"来谈论一种本质上具有社会性的经验，这是很多主体共享的经验。例如，人们会问西贝柳斯的《第八交响曲》是否存在过（这个问题实际上仍然存在），除了作者自己，无人感知到或者拥有此审美体验。但是作为音乐美学价值的一种复合体，《第八交响曲》确实存在——尽管它还没有被任何听者模态化，也根本没有进入此在的模态领域。

在所有的价值中，美学价值是最难描述的，因为它们最依赖于具体的感官性质，即依赖它们的符号能指。雅各布森关于美学的或"诗性"功能理论是，在美学符号中，符号的外在形式成为传达的焦点。因此，他的理论一下就将作为美学客体的先验构成的美学价值给排除掉了。与之相比较，早在恩斯特·库尔特（1922，p.1）的理论中，我们遇见了这种见解，即音乐与音调和声音不是一回事：音乐仅在音调和声音之中显现。我们如何为这种观点辩护呢？在审美传达过程中，这种观念在纵聚合轴上有什么跟随着吗？的确有的。例如当聆听一场音乐表演时——即在价值和符号的现实化阶段——我们能在这两者之间作出区分吗？其中一种坚持认为是物理符号，另一种坚持认为是表演，那些单独的符号是不够的，不是它们自身的目标，而仅是其他事物的发射。我们不会对这个"其他"下定义。我们的观点是这种对于音乐的美学解释比只在符号自身中寻求闪光点更令人信服。在音乐及其他类型的表演中，主体的价值观在他的或她的价值行为中出现。

现在我将在上述已讨论的假设中加入我自己的思考。纵观全文，有两种认识论范畴是相关的。且它们高于符号理论和符号过程理论的层面：超越和表述。在一份早期的出版物中，我假设基本符号的"力量"是从内在到表现的运动，从内容到事物表述之间的运动（Tarasti，2000）。所涉及的正是胡塞尔在他著名的关于表述符号理论的理解。但什么是符号过程的"力量"呢？有人能为此下定义吗？某些符号理论在分析过程和符号过程中甚至没有包含动态原则，而是将符号学视为一种（已经）分节的概念网络——即将被覆盖的心理范畴，或者用来观看混乱的、无法触及的现象的镜片。只有当这些符号学范畴为这个无形的物质提供形式的时候，意义才出现。索绪尔关于无序的语言模式的陈述传达了这种看法，即在这种无序的语言中，只有当语言/言语的区别在那里被规定时，秩序才产生。相反，其他理论具有清晰的过程描述。例如在皮尔斯理论中人们找到一种革命性

的发展观念，它出现在第一、第二和第三的范畴中。且在那些范畴背后，人们遭遇动态客体的力量，它促使整个符号过程发生：人们如何称谓这种推进或驱动符号过程的力量，那很可能得看各人的喜好。关键在于人们识别这种“表述”或“显现”的方面。

认识论范畴的第二个方面——超越——也很关键。即便是学者关于符号的基本定义“一物代表他物”意味着具体的“一物”涉及某些不在场的事物：他物——即是超越的。因此，超越的范畴出现在即便是最简单的符号表述中。艾柯的谎言理论作为符号学门槛，悖论性地为这种超越提供了论据（Eco，1979，pp. 6—7）。

我们能够超越，能够离开此在和它的指示、时间、地点以及行动者，这在进化意义上很可能是人类心灵的基本特征。就是这种特征产生了符号形式的整个哲学，根据此特征，我们意指几乎所有的价值活动，从物理学到艺术再到宗教。在形而上意义上，笛卡儿的我思首先意味着对超越的肯定——然后，却又返回了此在：“我在”，这是矛盾的。然而这种返回只发生在这种超越行为之后。

查尔斯·泰勒谈论过一种行动，人们根据这一行动将自身与宇宙分离。这实际上就是符号的起源，或者至少对之产生意识：符号总是涉及将自身从此在区别开来。超越它的是“脱离”，如格雷马斯所提到的（Greimas-Courtes，1979，pp. 79—82）。即使逻辑经验主义者通过对我们元语言能力的研究也已经承认了人类超越的能力。重复这篇文章早就谈过的一点：我们能一致决定将语言的一部分脱离开来，以言说其他语言及品性。我们超越语言，而同时仍然在语言之中。

艾曼纽尔·列维纳斯在他的著作《总体与无限》（*Totalité et l'infini*）中给予超越概念一个关键的作用：“……客观性与超越之间的区别是为所有接下来的分析提供指导”（1971，p. 41）。列维纳斯主要将他对超越的分析限制在同一与他者之间的关系中：他者总是超越的（1971，p. 76）。他也反对将超越等同为一种否定的行为：超越并不意味着与某个他者分离。列维纳斯说：“朝向超越的运动将他自身从否定性中区别开来，由此，一个不满的人拒绝进入被抛的状况之中”（1971，p. 30）。同时，他宣布对超越的思考并非去“想到”或者想象任何客体。当然，“无限”的概念是传达先验的存在，列维纳斯使用术语“观念原料”（ideatum）来指涉观念的内容，然而，它仍然外在于超越的行为。我们可以将这一点与这篇文章标

题中的一个关键词联系起来，如果我们认为价值作为某些超越的事物而存在，我们只能从我们自己的此在触及价值。当我们意识到这一点时，我们已经作出了选择——真正超越的内容我们无法把握。毫无疑问这一点有些难以理解。另一方面，列维纳斯提出与超越者的关系（尽管后者从所有想拥有和掌控的努力中解放出来）是一种社会关系。正是在这种关系中，超越者，这个无限的大他者，吸引我们并召唤我们。大他者的出现对某人来说是绝对的显示；因此，形而上的内容变得透明了，并且被赋予了道德和伦理关系的意义。这使我们返回到价值领域。

符号学最常见的错误是将符号与符号载体混淆（混合）。问题在于符号特征（sign-character）到底是物质的物理实体还是如我们常说的“精神”实体。（参见 Nöth，2000，p. 131－132）查尔斯·莫里斯的定义也许是最合适的：符号学并不研究特殊的对象，而只研究那些参与到符号过程之中的对象。（Nöth，2000，p. 133）每一个事件、存在或者事物的状态都是一个潜在的符号。即便是不在场的符号，例如当某人沉默的时候，他仍是一个符号。例如在音乐和戏剧中，不在场的符号比戏剧间的停顿更令人信任。

还有一种解释，芬兰彭蒂·图奥希马博士用生物符号学的方法研究维生素 D。众所周知，我们需要这个维生素，但大多数时候只能通过阳光摄取（而在北欧的冬季阳光则很稀少）。一次他问他的学生，太阳可以看做是符号吗？他们回答：可以，也不可以。有机论者将太阳诠释为一个符号的发送者。在他们（在人类身体方面）看来，太阳催化了维生素 D 的产生。如果我们转向精神领域情况会更相似。例如，即便某些事情很抽象——列维－斯特劳斯所说的与“可感觉的”相对的“可理解的”——对有机体来说可以作为一个符号，这样后者就以某种方式开始起作用。价值是抽象的“事物”，且它们能够影响有机体。例如，缺少或失去某种价值会导致疾病。根据皮尔斯的理论，“连续论”（synechism）原则在自然界、精神和物质的关系中都很普遍。

并且，符号的本体论本质涉及道德价值理论，黑尔（R. M. Hare）在他的《语言与道德》（*Language and Morals*）一书中为之命名为“附生性理论”（supervenience theory）。黑尔提出，根据附加性或添加性原则，价值和事实互相联系（引用 Airaksinen，1987，p. 36）。可以说，价值“依赖”于事实。如果有两种完全同一的物理事实，如一次艺术画展中的两幅

画，如果其中的一幅被认为是优秀的，那么另外一幅也当如此。在价值和事实关系中含有逻辑关系。

这个道理同样适用于表意过程和符号载体之间的关系中。表意过程或意义就像价值依赖于符号载体，后者相当于事实。（然而在大多数符号理论中，符号都是通过一对概念来说明的，这样就能在能指下面看见所指的显现，两者通过一条横线隔开。）因此，我们有足够的理由假设我们必须以对待价值同样的方式来对待意义问题。就像我试图证明的那样，而相反的方法——将价值作为意义来对待——也许会使得视野过分狭窄。

无论如何，符号本体论的关键问题仍然是最普遍的问题：有超越吗？有超越符号的事物使“真实的”现实通过符号反映出来？我们再次回到内特，他的手册为这个问题提供了七种答案，从“超符号学的不可知论”到“泛符号学主义”，你可以在歌德的《一切不过是短暂的寓言》中发现这些（Nöth，2000，p. 133）。格雷马斯的解决方式是提出了自然世界的概念。（Greimas-Courtes，1979，p. 233）

考虑到关注符号本体论“问题”的持久性，在这里我们只稍微提及，不作进一步论述。为了完成这篇文章，我要转向下面的问题。

从价值到符号

上面所论述的一切可以用下图总结出来：

价值——模态性——符号

运动从左至右，逐步推移，某些抽象观念逐渐浓缩，最后凝结成一个符号。但我们能称这是一个符号过程吗？这样做的话会犯前面讨论过的符号—载体错误吗？在这里，我们认为符号不是直接作为价值而是作为价值载体吗？如果这样，我们能否说价值与符号对等？对一些哲学家来说，称呼某事物为“符号”是不大妥当的。

但我们基于何种理由推断，如果某事物具有符号特征，它就是不太“真实的”，因此也就“缺少价值”？按照皮尔斯的思考方式，对符号有意识是第二性的。如果我们离开经典符号学领域，我们会发现勒·克莱齐奥，一位法国小说家所说的：当我们在读一本小说时发出“写得好！”的惊叫时，那么我们所说的不再起作用。符号的功能性最近几乎成为一种美

学标语，就像关于本体论的问题一样，这个问题在这里是解决不了的。

而更为重要的是看上面发生了什么，这儿又发生了什么，即价值现实逃离了我们的掌控，而所有事物被还原成了功能性的技术问题。有人会振振有词地说，这是符号学家的错误。他们是那些告诉我们所有事物都是符号和符号过程的人！会产生对符号过程功能的干扰，但能够用让文本起作用的技术知识来更正它们。基于此观念，价值仍然是完全外在的、超越的，且人们没有必要去相信它们的存在。我们有见解、语言、话语，但没有超越范畴。正像格雷马斯（1979/1999）所说：没有真理；只有关于真理的陈述。

道德价值

最后，我将详细考察价值的特殊情况，即道德（或者伦理）价值。关于价值种类的问题似乎有较多争论，至少是在日常话语中。

符号学家很少思考伦理问题，尽管在后结构主义阶段，我们在某些写作中发现了道德反思和道德动机的维度。这些作者中的大多数认为符号学应该不仅描述世界而且还要影响世界。采用这种立场的思想者有朱丽叶·克里斯台娃、米歇尔·福柯、雅克·德里达以及让·鲍德里亚。吉诺·斯蒂芬尼在他的音乐符号学中持相似的观点，如同奥古斯托·蓬齐奥所持的哲学观点一样。毫无疑问查尔斯·莫里斯也思考了伦理问题，且关于皮尔斯对主体问题的阐述，我们至少有一本由赫尔曼·帕雷编选的《皮尔斯和价值理论》（*Peirce and Value Theory*）。

所有道德哲学家都必须处理 G. E. 摩尔和大卫·休谟的问题。后者的观点是从事实不能推断出任何价值。从事物如此发生不能从逻辑上推理事物应该这样发生。在我自己的存在符号学中，我维护的立场是：价值是超越的，与其他事物一起存在于此在之外。然而在某些情况和环境下，超越的价值开始在此在中实施影响。这种情况发生在当一个生命主体在那里——个体的或者集体的——感觉到这种价值是他或她“自己的”，体验这种价值以迫使他或她自己去做某事，并且终于意识到了作为符号的价值。

我早期关于肯定和否定的超越行为理论与此有关（参见 Tarasti，

2000，pp. 30－32）。我相信是这样，但我会在结束论述之后，让读者自己来判断。我必须首先就普遍意义上有效的道德哲学前提说几句话。总的说来，我们可以说道德由四个因素决定：

（1）规定性（precriptivity）。道德和伦理经常出现在语言学的祈使句中。

（2）普遍性。道德性规则约束所有人，而不仅仅是特定群体。

（3）自主性。道德原则不能用任何其他价值观来维护。

（4）至上性。对人类而言这是最重要的——道德价值超越一切其他价值。（Airaksinen，1993，p. 62）

与之相比较，约翰·麦凯在他的《发明对与错》（*Inventing Right and Wrong*）（1977）中，展现了关于道德和伦理学的极端的唯名主义。不同的文化看待对错的方式如此不同，故而价值事实根本不存在。因此，所有的道德陈述都是非真实的。麦凯的立场是：所有客观性道德理论都犯了一个错误，它们说一个人不能超出道德，即使他/她想这么做。对他来说，道德是社会生活的一种特殊形式，是个人及其群体创造和选择的。这就有一个存在之环：如果产生道德争吵或纷争，就应该将之悬置起来。

然而，如果我们坚持道德价值存在于超越之中，那么它仍是人们在此在世界的责任，关于他/她是否相信这种价值观，人们是否使之对他们自身的行为产生任何影响。这种观点很可能给予我们一把钥匙，来决定如何将价值置入模态性，并且，置入符号——即行为。我将给各位提供了这样一个建议。

没有人说："我追求某行为，因为一种超越的价值'x'需要我这样做"。当我选择价值"x"作为我的理想时，它总是我自己的选择，我为自己的选择承担责任。这是我对一个论点的反驳，这个论点常用来攻击价值现实主义者，即谁和/或什么保证某些人不试着实施某些完全是愚蠢的超越价值，甚至想象他们自己这样做是对的？答案是，当我选择价值"x"时，它就进入了模态性领域以及我们此在的激情当中，进入了我们的意志、责任、能力和知道。然后我采取 x'或者非 x'的行为，即遵循这种价值观我完成或者放弃这种行为，或做一些违反它的事情，或通过我的行为否定这种价值观（如图 1）。图 1 体现了行为的"所指"是一种超越的价值。但只有当我们的主体具有正确的价值时，这一点才成立。这是能力或符码，通过它，他/她能将这种行为与当前讨论的超越价值观连接起来。

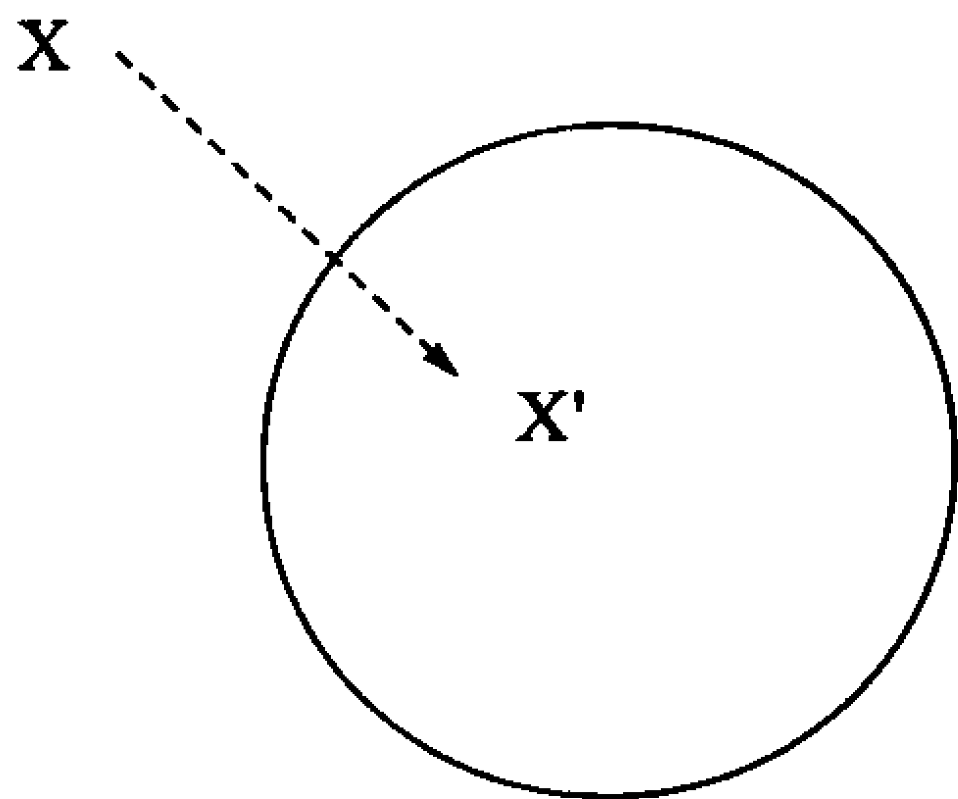


图 1　价值行为的实施

同时，这一行为促使其他行为的产生，这些行为会肯定或者否定行为 x'/非 x'。从这一点我们能够为任何道德行为推理出重要的规则：如果行为 x/非 x 在周围世界引起了其他消极行为，或与其他超越价值观相关的消极行为，那么这种行为就不应该执行。麦凯回应道：在这种情况下，我们必须放弃道德判断和行为。

比如，想象我们拥有诚实和守信的先验价值观。但某些人的行为与之相反，比方说违反合同。这种消极行为在社会环境中加强或者引起其他同样消极的反应或者行为：非 y'=惩罚；非 p'=被群体抛弃或者排除；非 q'=讨厌。所有这些回应的价值行为都是某种先验价值的否定，这些先验价值有耐心、专注、仁慈、弃绝暴力、慈善等等（参见图 2）。换言之，即如果在周围世界对一项消极的价值行为的更正会比原来的消极行为引起更多的消极行为的话，那么就必须放弃做出这种更正。

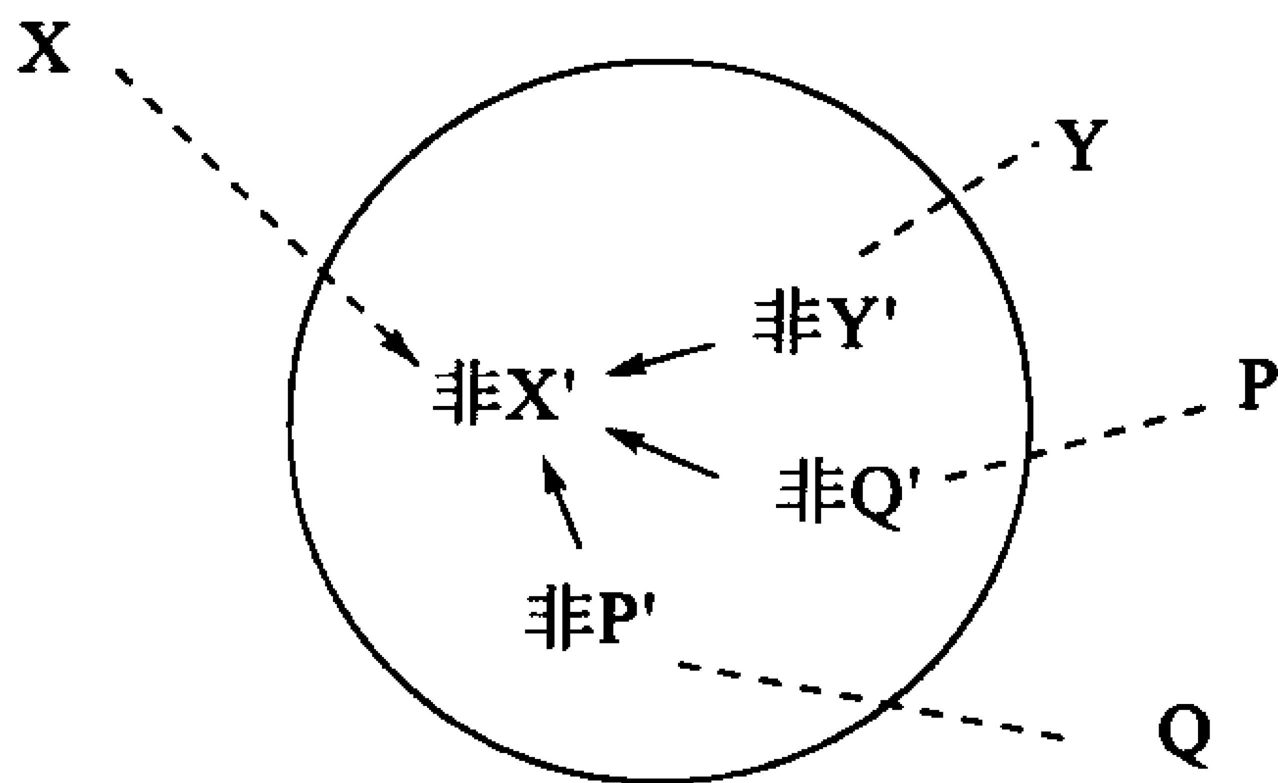


图 2　对价值行为的反应

两种模态性功能在这种道德价值行为中起作用，就像人们实施任何一种价值行为一样：(1) 规范此在世界中主体言行的模态性。(2) 规范价值行动与超越价值观之间关系的模态性。此运动在两个方向发生：一种是明显的、具体的价值，另一种只是引出比较，这会导致行为的价值内容向超越中的价值“源头”“回归”。

两种元模态化——具体化和比较——预设了一种特殊的价值能力。如果我们的主体没有正确的符码，来连接潜在的虚拟价值与使之具体化的行为，且如果他们不能从这个行为中解码出价值内容，并将之与价值的百科知识比较，那么价值的现实就完全不会实现。

这个模式应该也适用于对其他价值的描述，例如真（认知价值）和美（审美价值）。不管是否能证明这种情况，此在的主体对他/她的价值选择负完全责任，后者作为他对价值百科知识"元模态化"的价值来理解。自然，当某人被剥夺了某种价值时，例如由于教育程度不高，人们会说他的群体——"发送者"（学校、父母、老师）——对他的行为也有责任。他自己也为他所选择什么超越价值、他怎样将之模态化为价值行为、他们将导致怎样的价值行为等，都负有存在责任。

最后强调一下，模态性的中间阶段对于价值和符号的相容必不可少。这个阶段也能解释为什么一种原来"正确的"价值转变成一项价值行为时，会扭曲为对自身的讽刺，后者似乎由于模态化过程引起的，即在现实化阶段的转变过程中，人的感情参与了进去。这就解释了元模态性的本性：它们是主体行为的集合。那么人们如何区别元模态性与普通模态性呢？答案是：元模态性有助于表意过程的特殊行动，在此行动中，价值与物理行为或符号载体的对象联系一起。在最后，我要指出，这种行为暗含下列普通模态性的变体。

（1）"意志"：我想要将价值 x 与行为 x'的所指连接起来。如果主体不想要，这个价值就不会显示。这种意愿或者欲望与此在的主体借以照看彼此和/或各种价值对象的事物不同吗？即使是精神分析理论的支持者也不会假设弗洛伊德的欲望理论这样将这种事物解释为艺术活动、伦理选择或科学理论。这里包含的是人类意愿的特殊形式。

（2）"知道"。我知道价值 x 存在。如果没有这种知识，我甚至无法将之在我的价值行为中具体化。这里我们还有一个问题没有回答，这是什么样的知道？它与我们在此在所接收的信息相同吗？还是一种可以通过熵或者冗余度的信息理论概念来测量的知识？

（3）"能够"：我可以（能够）将价值 x 与行为 x 连接起来。例如，我想帮助生病的人，但我必须掌握医疗知识。我想帮助穷人，但除非我能为他们提供什么，否则我无法帮助他们。我想传授艺术经验，但如果我没有掌握好技巧，我连最基本的情感也无法表达，如此等等。

(4)“必须”:“必须”要求将那些价值内在化，根据那些价值，我们拥有这样的经验，即价值在某些方面将责任强加于我们。但即使在这个情况下，“必须”的元模态性也是我们自己的存在选择。

(5)“相信”:在价值的显现中，这是最重要的元模态性。在我们能够意识到它和将之具体化并实践之前，我们首先必须相信超越的存在。

最后，我们将价值置于符号过程中适当的位置，借此，人们有望具有新的广阔的视野。同时，许多之前使用的概念在此得到了进一步的阐明，特别是模态性和元模态性的概念。在这里我们聚焦于伦理价值观，但这一模式应该能适用于各种价值观，如审美价值和认知价值。这种先验价值总是抽象的、非时间的和普遍的。但当它们进入此在时，它们接收时间、地点和行动者。它们从超越向此在的过渡以及对后者的叙述进程的影响是否与信号有某种相似呢？我刚才简要地谈到了生物符号学研究的例子（太阳作为发送者），无机的信号似乎在促使有机过程的发生。如果在各种现实领域中的过渡在本质上是可能的话，为什么它们不会在人类意向和行为的宇宙发生呢？如果能够的话，我们应该将价值看做符号过程的起源吗？这篇论文已经将我们引向这种激进的假设。

第九章　阻力符号学：存在、记忆、历史
——符号的逆向运动

一提到当代世界，大多数人可能会有相同的感觉：人们怎么也无法干涉世界的进程。最近几年，全球化已经成为众多研讨会的主题。这意味着新的高效经济与管理形式，是人无法改变的。有的人失业了，没有失业的也压力重重，直到生命的尽头，总有一个抽象的命令，来自完全不可知的发送者。整个公共话语已经被一个模式占据，这一模式的概念众所周知，因为它们已经扩展到世界各地，无人会质疑这一点。传统的进步、发展、成果、教育等术语的内容已经变形，以适应新的全球秩序。有一种超越个体的集体力量、行动者和思想，将现实中的人置于其权力掌控之下。

在这一极端的物质主义中，令人惊讶的是这一强大的力量完全是超验的实体。已经发生的是超验的自然化（参见萨米·皮尔斯特伦的研究，Pihlström，2003）。查尔斯·泰勒已经探讨过这一论点，他证明了超验的存在，比如对现实世界中一些言行的解释，除了假设它们体现了超验之外，别无他释。当萨特的著作《自我的超越性》（*La transcendence de l'ego*）最近翻译成芬兰语时，使用了商业中的术语：自我的外化。这样，当代人的整个个性和世界观正可以证明超验的盛行。

同样，我们知道，就是交往也大都是虚拟的和超验的。人们生活在虚拟的网络现实中，人们喜欢在网络社区与人交往。他们通过荧屏，跟真人交往。因特网意味着超验的自然化。多伦多麦克卢汉技术总监德里克·德

高夫去年乐观地宣称，网络包含无限的可能性。

对于哲学家来说，这一切里面有种熟悉的东西。如果我们回到黑格尔，将超验的观念用不那么流行的术语“精神”（Geist）来代替，我们实际上奇特地遭遇了他的历史哲学，这完全是关于我们世界进程的经典理论。一位英国学者聆听了关于存在符号学的讲座后说，我恨超验！这一点体现了真正的英国经验主义者的态度。他对黑格尔的转向不满意。精神不会比超验更好。但是黑格尔历史哲学在当时是最流行的著作，因为写得不太难，他谈论精神，个体仅仅是工具而已。然而人们还要记住，黑格尔的历史哲学也是他的理论中受批判最多的部分。

他的出发点是“精神”这一概念。然而精神对黑格尔来说根本就不抽象，相反，是完全具体的、活跃的，它的对象是意识。意识是精神的实存，精神的此在，精神已经成为了自身的对象。精神形成自身的概念，自身产生精神的内容，因此，它自身成为了自身的内容，它形成关于自身的内容。知道是它的形式，但是内容是精神本身。精神的对立面是物质，具有重量的特征。而精神的物质是自由。

因此，自由是精神的真正特征。精神的目的是获得自由，活动是它的本质。自由不是静态的存在，而是持续的否定，不断的取消。精神的活动就是产生自己，成为自己的对象。总之，这里涉及的是精神的语用视角：精神需要实现的某物，不是自己产生的，精神不得不被行动，被创造，因此，不得不被争取。精神仅仅是行为的最终结果（Hegel，1917，p. 35）。以下是黑格尔的理由：人类仅仅是通过教育和条规必须成为的那个人。他即刻的所是，仅仅是一个潜能［参见我的论文《权力与主体理论》（*Power and Theory of Subject*，*in Synteesi* 3/2004）］，人不像动物，人会使他/她自己成为什么。他必须为自己争取一切，因为他是精神的实体。他必须征服自然的特征。因此，精神是主体自己的结果。

黑格尔的出发点形成了诺贝特·埃利亚斯的理论背景，这一理论是关于人类的文明进程或者引用他的法语词“*civilité*”（文明化）。埃利亚斯研究的主要结果是德国的“文化”概念（Kultur）和英国文明的并置（Elias，1997，pp. 33－38）。他对于两者的区分谈了很多。在最简单的形式中，它变成了形式：文化是内容、观念、精神——而文明由一切较为机械的习惯、言行等构成。或者文化是内在的，深刻的，概念的——当然是德国的——而文明是感官的，暂时的，轻浮的——如法国的或意大利的（Tar-

uskin，1997，p. 251)。费迪南·布罗代尔也曾研究过这一方面，并时常感觉到文明是对文化的威胁。

全球化——新的文明

上述全球化评论可以这样来看：全球化是新的文明，它向全世界扩展，毁灭文化。然而，埃利亚斯的陈述比较关键：在文明社会，没有人能作为文明人进入这个世界。没有人听过贝多芬的《第九交响曲》，如一位音乐家所描述的。他必须作为个体经历文明进程，以成为社会进程的一部分（Elias，1978)。这还是黑格尔所说的精神，不是既定的结果，而是要通过劳动和行为来获取。

另一方面，埃利亚斯比较了当代文化中不文明孩子和原始社会不文明的成年人的举止，这一点具有误导性。列维-斯特劳斯很久以前就在关于原始幻觉的论著中证明了这种推理是不可能的（《亲属关系的基本结构》，见 Elias，1978：xiii)。但是很清楚，如果我们在当代的语境中来解释，可以说全球化已经吸收了世界历史的“恶的精神”，可以通过埃利亚斯式的文明进程得到实现，这一点很清楚。因此在全球化的整个进程中，特别强调的是对人们进行再教育，使人们在新的体系里重新文明化。

接下来，我想要简述我对于全球化时代人类人文环境的预言，作为理论反思的意识形态背景：

1）结束未来：制造人生不确定的、支离破碎的氛围；无人能制定长远规划，人生仅仅是从一个时刻转换为另一时刻，人不得不准备经常改变，因为全球化和竞争需要这一点，而事实上什么是“改变”，却无人知晓。

2）结束过去：无人能诉诸历史，因为新的文明已经与过去分道扬镳。历史被人主动地遗忘了。相关的态度是：我们已经改变了一切 [这种无历史的野蛮主义的态度在 19 世纪被历史学家雅各布·布尔卡特描述过了，他当时预言了人类“全球性”的胜利（Burckhardt，1951，pp. 13－14)]。

3）行动的元层次转向：在工作中，最重要的不是工作内容，而是管理、组织、经营、做的方式、技巧，这就带来了日常现象的诸多问题。没有什么能自然地发生，由于对人自身智慧的信任和埃利亚斯的文明化，一

切事物都要在“研究”、“控制”的基础之上发生，控制成为新的困扰。这就是风险最小化、效率最大化的观念，人们相信一切都可以预测，可以计算，可以控制。

4）永无休止的质量评估：在所有领域，强迫人类不断进行自我批评（人们却忘记了在质量评估上花时间越多，在质量上花的时间越少）。从这一观念出发，产生了整体控制和自我设限的体系。

5）只允许一种支配话语：这是借用军事话语的经济－技术话语［见阿奇－毛里胡赫蒂宁（Aki-Mauri Huhtinen）］，只管有用与否。

6）对胜者和败者的区分：失败者不该拿资金，他们在无休止的伪善教育、治疗和娱乐中保持沉默。这一区分最终是基于基因，是从生物角度的被选实体的智慧和愚钝的区分。发生这个现象，人们却没有注意到这一区分基本上与19、20世纪的非理性主义和种族主义一样，人们以为这些观点已经灭亡，却不知类似的本质主义教条已死灰复燃了。

7）“占有有理”的原则，不择手段的资本主义：富裕有理，贫穷有罪，而且是人们自己的错；警察的权力发挥到极致。

8）社会中基本的情感来自经济世界，人们变得贪婪（比如持续的利润和成果）和恐惧（不断地患得患失）。这些模态性通过传媒肆虐到世界各地。

9）现实的拉丁－美国化：比如孤独的胜者被严格限制在保护区，其外部领域充满着恐怖主义和暴力。

10）符号暴力：“外部文化”通过同化和毁灭“内部”文化，延伸至各个角落，［根据委内瑞拉符号学家的论文何塞·恩里克·菲诺尔（José Enrique Finol）的论文］它是交往视角和场景的至高符号，全球价值通过音乐、饮食、戏剧以及其他符号体系及其他言行举止和情感状态渗透到文化的微观进程。

11）科学中的整体行为主义：一切都可以用基因、生物学和物理学来解释。人文科学受到贬低和压制，与自然科学技术等同。只有神学还依旧——也是为了让人们遵守戒律。

12）学习是生活中不必要的、也是不开心的插曲，它已经尽可能地被清除掉，被视为越来越多余的了。

13）超验的自然化（如上所述）。

14）亨廷顿的观点：文明层次上的冲突和盎格鲁文化的转向，以便加

强拉丁文化（可以说，这是唯一乐观的论述）。

人们会问，作为知识分子、学者和艺术家，我们想要成为这个世界的一分子吗？我们会不想要保留我们的工作、关系和身份吗？很多符号学家已经在思考这些问题，比如意大利的奥古斯托·蓬齐奥和苏珊·彼得里利尝试创立专门的“符号伦理学”理论。德国符号学家圭多·伊普森思考了全球化的世界的团结问题。刚才提到的何塞·恩里克·菲诺尔在他的论文《全球化与文化：符号与日常生活》（*Globalizacion y cultura：estrategias simbólicas y vida cotidiana*）（于2004年11月在特纳里夫的拉拉古纳的西班牙符号协会研讨会的论文）中谈到，新的全球文化已经出现，不仅是在经济上，它还侵入了人们的日常生活过程，侵入了“内部”文化——在洛特曼的意义上，“外部”文化已经全面取代了“内部”文化。他将这一现象与罗马帝国在历史意义上的扩张相提并论。在拉丁美国，则体现为盎格鲁—萨克森文化至高无上的特征——在其他地方也如此。

不过，“内部”文化在“符号全球化的游击战”中开始抵制，可以用艾柯的经典话语来表达——在机制上悄然而生。这是基于符号张力的概念。根据菲诺尔的模式，当身体在两种引力之下，就会出现张力。身体（西班牙语中的“cuerpo”）可以选择顺服或抵制。在这些策略之间会出现一种平衡。如果在文化的诱惑中，A大于B，就发生顺服或同化，而如果人们选择B，就出现抵制。在日常生活中，这些张力很“自然”。全球文化侵入了一切阵地，而斗争、张力也在各处同时出现，在日常生活的微观层面出现。菲诺尔相信“内部”文化对“外部”的威胁形成了最有效地抵制力量。

保加利亚符号学家刻里斯蒂安·班科夫也在论文《无限的符号过程和阻力》（*Infinite Semiosis and Resistance*）（Bankov，2004，pp. 175－181）中，运用了皮尔斯语义三角，思考了阻力的概念。班科夫描述道，在皮尔斯理论中，众所周知，符号过程由动态的对象发起，他处于符号三角的外面，在“现实”中。

让我们想象一辆车载着五个人在路上行驶。他们都急着想赶到目的地，但是中途汽车出故障了。他们都猜测是车怎么出的故障，并假设用最简单的办法来解决问题。但是没有时间了，他们不得不寻求共识，因为不能尝试每个人的解决方案。他们进行了一些演绎推理，同时物质对象构成了物质测试和阻力。发现了解决方案，车修好了，阻力排除了。但是车不

久又坏了，现在乘客开始相互争吵起来。现在阻力具有社会特征：如果要继续，他们就不得不达成一致。这里，动态的对象不是物质，而是精神。

班科夫将这两种阻力称为静态的——在个人意图上是独立的——或者动态的。他推理道，阻力的本质与自然和社会科学都不同。

这一模式与菲诺尔很相符，因为在哲学和艺术中，阻力是由社群产生并形成的。无限的符号过程的观念也与菲诺尔很相符，都认为如果没有内部文化的阻力，外部文化会无休止地扩散和蔓延，直到最原初的文化毁于其中。

由此可见，符号学家开始研究阻力问题了。这很重要，因为在最终的阻力符号学中，仅仅埋怨是不够的。背后没有理论支持，阻力只会随着时间的流逝变成说教。像以前一样，这一主题已经被问题化了，因此也被概念化了，被引入了更深的认识论层次的反思。最终，人们就得尽可能地建构系统的理论，再普及为广大群众的行为准则。

这一研究方向的第一步是陈述我们这些典型的、普遍的人，能够追求精神的和语用的功用，人们可称之为否定。否定是存在符号学中的重要范畴。这一范畴与黑格尔哲学相关，它让世界处于运动之中。黑格尔的否定后面跟随着“成为”。但是在他的逻辑学中，我们在早期阶段就干涉会怎么样呢？假如否定会跟随着倒退又该怎么办？即如果这些成为、发展、进步、预测和方向性等等概念已经处于附属地位，为全球体系服务，而如果我们要全面抵制这一体系，就不得不考察符号的逆向运动。在我先前的理论中，我已经强调过现象流、流动性、时间性，与动态的、向前的进程分离的无时间的空间研究相反。我已经考虑到要推动这一领域，已经强调符号学不再是后-现象，后现代等等，而是新-现象。然而此刻我们不得不考虑第三种选择：符号的逆向运动，回到记忆、回归、遗忘等概念。

我们不得不在当代追问：什么是进步？我们不得不回到托尔斯泰的问题：我们不得不做什么？如果整个周围现实是不可接受的，那么进步就不是在向前，从价值上讲，就不是速度和效率的提高，而是一种逆向运动，一种非-进步，是另一种压制人的制度和意识形态。我毫不怀疑，符号学这一极度灵活的理论可以扭转这一局面。阿多尔诺写过一本书论否定辩证法，就不可能写一本论否定符号学或阻力符号学吗？

审美阻力

这个标题很明显会让人联想起彼得·维斯的著作《阻力美学》(*Ästhetik des Widerstandes*)（维斯 一版 1976，二版 1978），这本书以自传体的语气，描述了欧洲二战前夕的事件。后来这一术语就在美学界和艺术界中传开了。往往在艺术中，“进步”由对先前的风格潮流的拒绝所组成，更不用说库恩意义上的科学革命。在此情况中，指的是艺术，具有普遍的特征，起着阻力的作用。通常，在普罗普的叙述模式中，目标和为了对象的主角已经被认为是不证自明的出发点，那么对立的角色便是讨厌的恶棍。

在阻力艺术和科学中，抵制者现在是正面的，实际上他最终取代了主体行动元。至少之后，他从反对者转变为主要的行动者。有很多传记，比如边缘艺术家被当时的时代所误解，如从凡·高到芬兰的阿列克西斯·基维。很自然，“阻力”在这些情况下受历史环境的约束：艺术家的边缘性导致了对后人来说的普遍性。维斯这样定义审美：

> 社会改革，对新发现的接受，从统治者手中夺权，建立自己政权，以及我们自身科学观的树立，这些都是我们在文学、艺术中可以容纳的课题。(Weiss，1976，p. 6)

之后，小说的叙述者在巴黎郊外开小差了，他出现在画家热里科的画室里，以艺术家的生活和作品为例，极具说服力地描绘了阻力审美。他参观了破旧的工作室，这是 1816 至 1818 年间画家的家，他在 1819 年创作了伟大的油画《梅杜萨之伐》(*Le radeau de la Méduse*)。热里科结束英国旅行后，返回巴黎的画室，后于 1824 年在那里辞世。作者用了另一种艺术作品——文学的表达方式，对画作进行了描述。维斯对于海难这一极端的情境描绘得很逼真。根据维斯的阐述，画家的理念是将一位观众——就是船上一位被忽略的人——置于漩涡之中。他似乎吊在渡船一角，吓得发抖，但是吊得很矮，还有一线希望。在他上面发生的都跟他无关。实际上，希望属于那些画中的人，那些责备的人。然后维斯描述了画中各种人。拯救

的期待和希望还是展现出来了：



在超验时刻之后——这是属于非洲人的——维斯转向了绘画中真实的历史世界。他假设绘画是关于热里科生平的零散的叙述碎片，由于画作描述了画家身临其境（参见 Michel，1992）的真实海难。画中部分主角的确在塞内加尔的圣路易斯岛得到拯救，但是岛上的英国驻军根本没有给法国人帮助。这个岛屿是殖民压迫和奴隶贩卖最严重的中心。最后法国人在“再德”（Zaide）王的领地内发现了摩尔人部落，很幸运，摩尔人是拿破仑的崇拜者。饿得奄奄一息的法国人在沙地上向摩尔人绘出欧洲地图，于是他们被收留了。国王曾亲眼看见过到麦加的拿破仑圣战部队。现在法国人可以向他们讲述拿破仑退位后住在厄尔巴岛。最后英国人把他们带到了医院，但是期望得到财宝作为补偿，不过这些财宝已经在梅杜萨沉入了海中。

然后，维斯比较了热里科和普桑的作品。普桑的作品也非常中规中矩且富有美感。热里科强调的是角度，心理现象，他的画缺乏了拯救之途，而普桑却闪着拯救的光辉。普桑画作的色调具有音乐般的和谐，产生了最近距离的旋律感应，而热里科却粗暴地强迫他的观众跌入噩梦。热里科将我们置于未知的激流，让我们看到疯狂的心理时间。最后维斯说，热里科自己的生活非常艰难，他没有一丁点希望。画作转变为他遭遇内心的纠结和威胁他的疯狂的工具。他描述了从属和宿命，他自己则早已屈服。维斯陈述道：“但是之后我从未如此确信（与热里科的画室相比），一个人在艺术中创造价值，这一价值作为排他的、失落的内容违背了存在，通过形成这一视角，人们治愈悲伤”。同时，他注意到，突然他不再对热里科的生活感兴趣了。“他通过给予，与普遍的关系连接，构成艺术行为的基础。”

(Weiss, 1978, pp. 30－33)

维斯的案例是绘画和文学中的审美阻力问题。在音乐中，对于作曲者也同样存在，他们接触音乐有机的过程，将音乐事件的过程转换为逆向运动。当代的波谱作曲家运用知识和技巧创作甜美的声音表层，如特里斯坦穆内尔或凯亚·萨里亚霍在歌剧《来自远方的爱》(*L'amour de loin*)。但即便使用同一资源，艺术家也要选择一些不好听的，不选有机的音乐，而是选反－有机的音乐，否定通常的音乐形体逻辑。还可以参见芬兰作曲家哈里·韦沃。不仅仅在他的新交响曲中，在他早期的曲子中，如《终止的乐章》中也是如此。

这种音乐也表明艺术家想要否定优势的技术声音文化，对主流曲调采取批判的态度。芬兰的卡莱维·阿霍早期的作品中也强调了审美阻力，比如戏剧《昆虫的生命》(*Insect Life*)(基于卡雷尔·恰佩克)，但是在抽象的作品中，更具说服力的是“三联画拉奥孔”(Triptych Laokoon)或《第五交响曲》。不过音乐阻力在20世纪70年代是马格努斯·林德伯格的“技巧”。在瓦格纳的帕西法尔时期，时间则停止了，转换为空间；当戏剧兴起时，一切已经发生了。这是中世纪德国军事帝国的艺术阻力。

另一方面，人们不得不回忆，阻力并不需要鼓噪和野兽派的姿态，但是也可以细微的形式和音乐出现，来体现人在微观的形式中，在内在的简单音调语言中体现出存在性。这种例子在作曲家阿基·于利－萨洛边基、扬·米卡埃尔·瓦伊尼奥和图奥马斯·劳林伦那里都可以发现(在波罗的海的青年作曲家那里也可以发现)。

在这些情况下，否定、阻力已经成为了艺术家经历存在体验后的姿态。然而我想在我的研究中进一步在更深的认识论层次、在逆向运动之中考察一种反生命的符号。因此，总有一些艺术家和思想家不会在模态性的正向之中行进。斯蒂芬·茨威格写了著名的《人类在群星闪耀时》(Zweig, 1950/1965)。在书中他描述了所谓的伟人，往往是人类模态的顶端：意志——统治者，探索者；知道——艺术家和科学家(韩德尔·鲁热·代利勒)；能够——运动员，演员；必须——不惜一切代价完成使命的人。人类的伟大已经上升到浪尖，沉浮。他们为英雄庆祝。但是也有一些更特别的英雄，他们做好事是在否定人类能力的基础上，以一种反－模态：不能，非暴力(甘地)，不想，不用，不知道的方式出现。

在我早期的基本模式中，此在和超越以及穿梭其间的主体旅行，是通

过对此在“x”或肯定或否定的超验行动来面向未来的旅行，我注意到在这一模式中，有两个隐含的方面。对此认识会将我们的理论推向新的高度。

首先，我的捷克学生弗拉基米尔·弗兰塔曾经让我意识到，当将否定看做一种疏离、陌生时，有一种重要的东西在里面。即当主体暂时在超验行动中退出他的此在时，他可以自由地待在这一旅行中，一分钟，一小时，一天，一星期，一年，甚至几十年。在时间的意义上，旅行可以延续到任何时间段。但是在主体回到此在的世界时，这一世界成为：全球化世界，这个世界已经发生改变，它一直处于自身的运动之中，完全独立于我们的主体，或许已经转到某个方向，以至于我们的主体再也无法返回同一世界。如赫拉克利特现象，我们不能两次踏入同一条河流。

在我的模式中，已经加入一种唯我主义的论点，即此在只为我们的主体存在，此在改变形态也是由于他/她的存在体验。然而不仅如此。世界可能同时向新的方向发展。主体不能“回家”，而是回到与他离开时完全不同的世界。只要我们将此在视为一个由主体和客体构成的他者的集体实体，我们就遭遇到社群和集体性的自动发展，这一改变由历史引起。我们的主体可以接受这一改变，要么努力适应，要么否定。阻力符号学的特别之处出现在后面的情境。事实上，我们在开初已经谈论过。我们的主体关于世界的理论并没有与之符合。进步并不意味着顺应改变，还要看其他选择，看会发生怎样的改变，有什么可能。

此外，我们的模式中还有另外一点，这为先前的观点开启了新的思路。

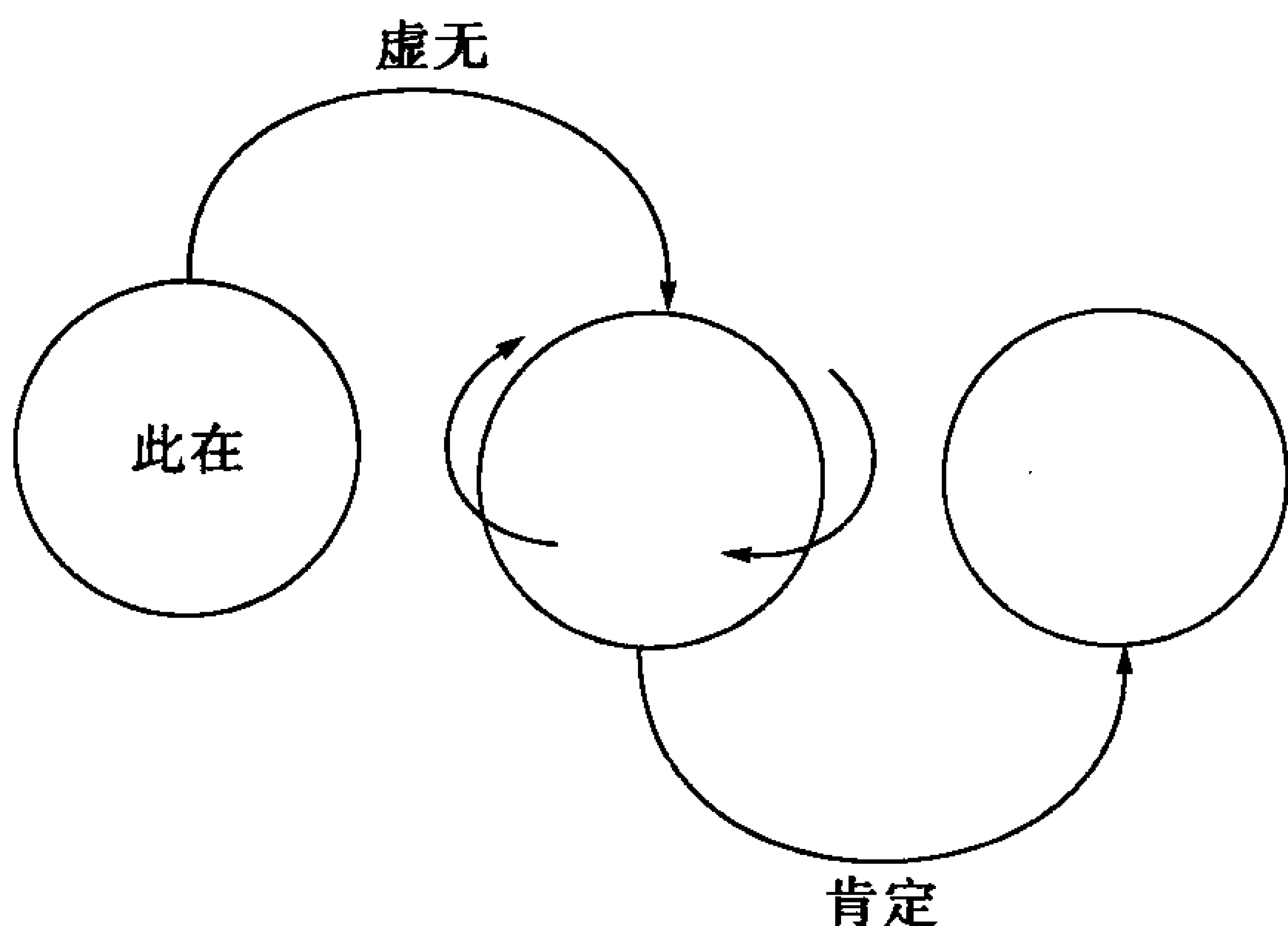


图 1　此在的转向

即，箭头也会回指。我们的主体回忆此在以前的样子，根据自己的记忆返回。他的记忆还保存着一些先前世界和阶段的印象和特点。

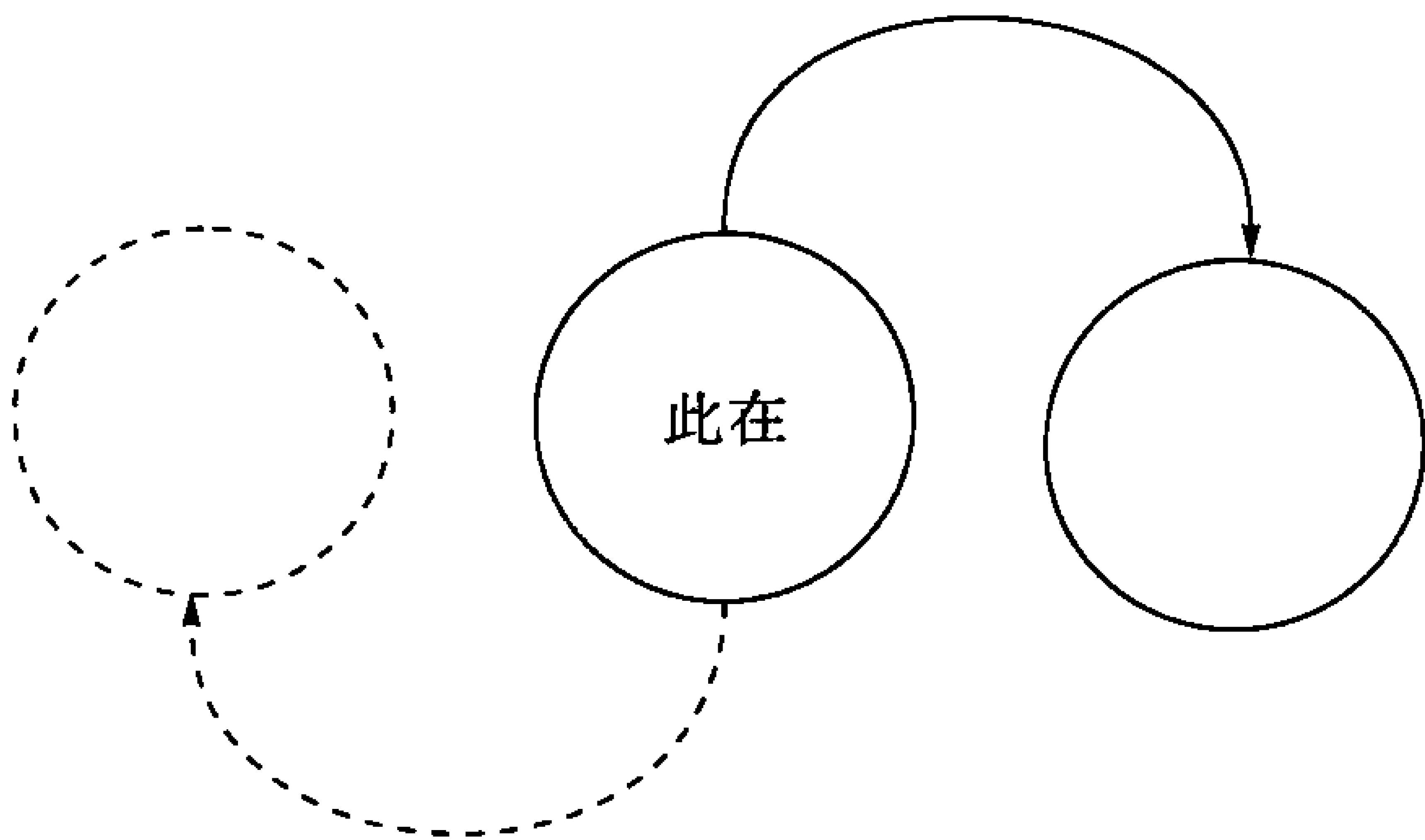


图 2　此在的逆向运动

可能他已经忘记一些东西了——与此类似，此在也可能忘记他。的确有这样一个危险，如果他在此在之外，在抵制的位置待得太久，他就会被遗忘——像文本被某一文化的集体记忆毁掉和忽略。真正的阻力思想者总是被忘记和抑制。如果他们被接受的话，他们就不会是他们想成为的人了。而在我们的模式中，箭头总是指向另一方向，往回的方向。这引导我们思考符号的返回和历史的问题，决定和选择，因果和交往。

阻力一：存在

格雷马斯的基本模式是存在和做。在黑格尔那里，精神不是纯粹的存在，而是做，行动。比如在意识形态语境中，“存在”会指引主流社会接受，“做”则起着推动的作用，人们会发现有个第三模态来描述往回的运动。在英语中，我们有一个表达不好翻译，即“undo”，这个词可能适合放在这里，如“取消”。另外在阻力符号学中，所涉及的不仅仅是取消某物，还指创造和标明一些新的内容。这种往回指向的新的创意会是什么呢？

在胡塞尔的《现象学的观念》（*Idea of Phenomenology*）中，在关于时间意识的建构中，他谈到两种行动：前摄（protention）和滞留（retention）（Husserl，1995）。他的意思是存在在这一语境中意指纯粹的“现在”时刻，这一时刻不仅在前摄中不断向前，到达未来，也在滞留中保留

过去。滞留包含原初记忆，我们可以记住一些体验，以便有足够时间将之作为一个整体来接受。胡塞尔用音调描述了这一点（柏格森和皮尔斯则以旋律为例，描述对现实的即刻认知）。

而如果一个学者研究符号的生命，将之视作行为，视为符码的语用生产，毫无疑问关于存在的纯粹的本体论反思是作为“阻力”存在的。艾柯在《康德与鸭嘴兽》（*Kant e l'ornitorinco*）（在此用了书名的法语版，Eco，1997）中也持有同样的看法。作为一名现实主义符号学家，艾柯陈述道，存在在我们谈论它之前就“是”。因此存在先于我们的话语，它是我们判断自己的话语正确与否的标准。艾柯的立场在原则上与皮尔斯相同，即在对象背后有一个动态的客体，它“是”，并“踢着”符号过程进入运动。

这一观念是悖论性的，跟康德的“在事物本身”（das Ding an sich）一样：这种事物由我们内部的因果关系感知，通过一些范畴产生，但是我们怎么知道这种事物，我们怎么知道是否“有”某物，因为我们受制于自己的感知范畴。[在芬兰，这一点已经被教育符号学家埃萨·皮卡赖宁研究过。(2004，pp. 66－69)]

对于艾柯来说，在这些范畴和符号之外，有一个“某物”，它决定着我们会听见，这一动态的客体可以说在对我们吼叫：说吧！说我的一切！认识我！（Eco，1997，p. 20）。然而从这一点，艾柯回到早已被莱布尼茨提出的本体论问题上：为什么总是有某物而不是什么都没有？（Eco，1997，p. 21）

因此，艾柯根据托马斯·阿奎那的观点得出结论，存在像是人在天涯或者在洗浴中，我们的思想可以在其中自由停驻。同时，他注意到，存在的问题与外在现实的实存不同。对艾柯来说，存在的问题在一切经验存在之前。它不能将其改变为典型的印欧语系，形成主谓关系，如“上帝存在”可以变换为“上帝是存在的”，“马嘶”可以变换为“马正在嘶叫”等。

对于海德格尔——艾柯在先前的一本书《解释的局限》（*Les limites de l'interprétation*）（Eco，1992，pp. 59－61）中曾经对之有所微词，这是不为人知的秘密——他假设，在一切存在和语词的背后，有一个真正的存在，只能为选定的人所注意——艾柯现在给予了积极的关注。在海德格尔那里，存在总是转变为一个情境，此时真正的存在（Seiende）出现在离我的存在最近的此在中，因此我们可以谈论存在，而不是谈论我们自己。人

们因此可以补充说，可以引入主体的范畴。海德格尔在艾柯的观念中完全限定在德语中，“Sein，seiende，Da-sein”等都是他的德国文化中的术语。如果他恰恰出生在俄克拉荷马，可能他的用词中就只会是“to be”，那么这对他的理论有什么影响呢？

存在的基本模态性是抛向世界的痕迹——最后与其意志相反，跌入一个陌生的地点。另外，主体被不能存在、必定死亡的存在限制所困扰，因此，根据艾柯的理论，存在指对于我们实存的优先本质的存在性理解。艾柯引用了瓦蒂莫对海德格尔的解释进行了积极的和消极的解读。前者强调存在作为否定、拒绝、神秘的行动返回；消极的一面则解释了对存在减弱的历史的存在，此时人们向历史说再见。先前提到的存在解释经常受到批评。我自己曾谈到生成符号，它贯穿着整个发展，因为它们的存在是作为一种象似－本体的过程。符号的所是，是基本存在的结果（Tarasti，2004a，pp. 130－136）。

我也惊喜地注意到，格雷马斯的存在理念与此很相似。在述真方阵中，存在先于表象，即显现和因果四个情境作为其中的连接关系。然而，与之相似，在格雷马斯理论中，生成过程的初期是存在——即深层的同位素的存在。我曾经批评过两种模式——海德格尔模式和格雷马斯模式——基于自从基本的存在之后，“成为”在生成的意义上不是连续的过程，相反，在这一过程中会发生很多断裂、缝隙、革命和重新分节。我已经运用了克尔凯郭尔的“跃进”（leap）的观念来解释这一点。

然而，艾柯进行了“黑格尔式”的实验，让我们来假设存在一种精神和世界。精神懂得世界，并努力谈论世界，如果世界由三个原子A，B和C构成，那么精神就有三个符号来谈论世界：1，2和3。在理想的情况下，他这样说：A=1，B=2，C=3。然而精神也可以用很多方法来连接三个符号，产生各种方式或语言来谈论世界。（Eco，1992，pp. 42－43）

仍然，精神从某个意义上来说当然也是世界的一个部分。因此，人们可以认为世界为了解释自身，将这一任务分配给某些部分：精神可以决定它的一些隐匿的部分只为自我解释而存在。艾柯的这一观念很自然是一种黑格尔式的模仿，他们都认为精神是世界上最重要的一部分——但是它也启发了研究人类精神结构的列维－斯特劳斯。如果他们存在于任何地点，为什么又不出现在当时正在研究印第安人神话的列维－斯特劳斯的脑海中呢？

神话的思维已经将列维－斯特劳斯的思路带到存在的场景，并且自动做出解释。因此他在《神话学》中做出了推理。最后，艾柯在关于精神和世界的试验中返回古老的象似符号的观念，在两个实体之间进行转换。这些象似符号已经有一些相似的单元。当有人完全发现它们之后，我们说 A 是 B 的象似符号。在此情况下，我们将精神陈述为与世界等同。

而在最后，艾柯谈到了有趣的范畴——这与我们的研究相关——即存在的阻力。存在抵制关于自身的无限话语。艾柯首先接受了海德格尔的观点，即存在总是我抛向此在的存在，在此存在中，我们感觉到我们关于它的话语有边界，边界的极限是我们自身存在的终点。此外，自然也对我们的言语设限。在这里他指的是自然的日常体验，比如白天/黑夜，或者达尔文意义上的自然物种。生物技术的存在体现了这些局限。

艾柯暗示了可能世界的理论，或者暗示了我们可以想象事物可能会以另一种方式发生这一事实。但是尽管如此，这种推理在他的思路中还尚未形成我们的存在基础。他陈述道，我们的存在中有一些我们可以谈论的领域。然而语言和文化以不同的方式对连续的存在进行划分和重新分节，一切意义，一切事物的表意都依赖这一分节。他参考了叶尔姆斯列夫的理论，但是所涉及的当然完全是文化结构主义观。艾柯质疑：在更形而上的意义上，存在意味着文化分节之前的连续性吗？换言之，在连续的涌流中，是否有一些抵制的暗流或者流动的可能性，来吸引我们以某种方式分节？

他没有一直关注这一点，又提出了关于有机意义实存的问题，即指示过程会有机地模仿自然连续体，这一指示过程可以说是更加普遍和自然的。

研究社会建构的理论家和研究人类文明的学者比如诺伯特·埃利亚斯，当然不愿接受这一点。不过他们之间的分歧，即公开的历史观——结构主义者艾柯的研究是这些分节，连续体的分段，在艾柯理论中则是作为过程来研究的，在这一过程中，精神逐渐意识到自身（用黑格尔的术语来解释）。今天的存在是我们过去所是的结果，一切选择可能性和文化分节中的选择都是与时间和历史紧密相连的过程——这并不意味着是保罗·利科意义上的历史化和相对化现象。基涉及的是更深层次的现象，需要作为任何历史过程和符号时间性的核心问题来解释。对艾柯来说，最终的存在是积极的某物，而否定仅仅是语言学的雕虫小技（Eco，1992，p. 57）。然

而，诺伯特·埃利亚斯在研究文明化的产生时这样说：

“乍一看，要解释每一个历史形成的起源，是复杂的，也是不必要的。但是由于每一个历史现象、人类的态度与社会体制一样，的确曾经‘发展’过，如果要将其抽象化，把现象与自然和历史流分开，将其运动和过程的特征给剥夺，试图将其作为静态的形式来理解，而不考虑其形成和变化的方式，那么思想的模式怎样提供或简单或丰富的现象解释?”（Elias，1978，p. xv）

埃利亚斯认为静态理论如同女妖锡拉，相对主义如同女妖卡律布迪斯。他的心理遗传和社会遗传调查开始展示出隐藏在历史变迁中的秩序，深层机制和具体的机制（引自 Elias op. cit，p. xv）。

从这一点来说，静态本质中的存在不是最恰当的出发点。唯一正确的认识论是不稳定的模式。在艾柯的理论中，存在形成对话语的抵制。我们不能无限地发展我们的推测，而不考虑他们对我们的存在是否有意义。艾柯没有注意这一点，他逐渐接受存在的前理解的解释学观念，存在先于解释，并使解释有意义。如果我们像海德格尔那样，接受存在和此在是我的存在，我们就已经得出结论：主体已经放弃我们的行为主义-实证主义的模式，在此模式中，我们的存在是由纯粹的、最显在的客体所组成，我们被当做纯粹的客体。我们拒绝这一理论时，将其视为开初提到的意识形态谬误，同时我们也想到可以沿此方向研究阻力符号学。

然而，我们可以更进一步追问：我们可以认为符号和习惯的、时间轴会有逆向运动吗？如我们所揭示的，它也构成对向前运动的存在的阻力。

往往很危险的是，一些文明形式通过神话将自己合理化、合法化、自然化。因此当谈到符号的自然“成为”和“正常”的时间过程时，我们一定要谨慎。即使它们可能是唯一的文化实践：

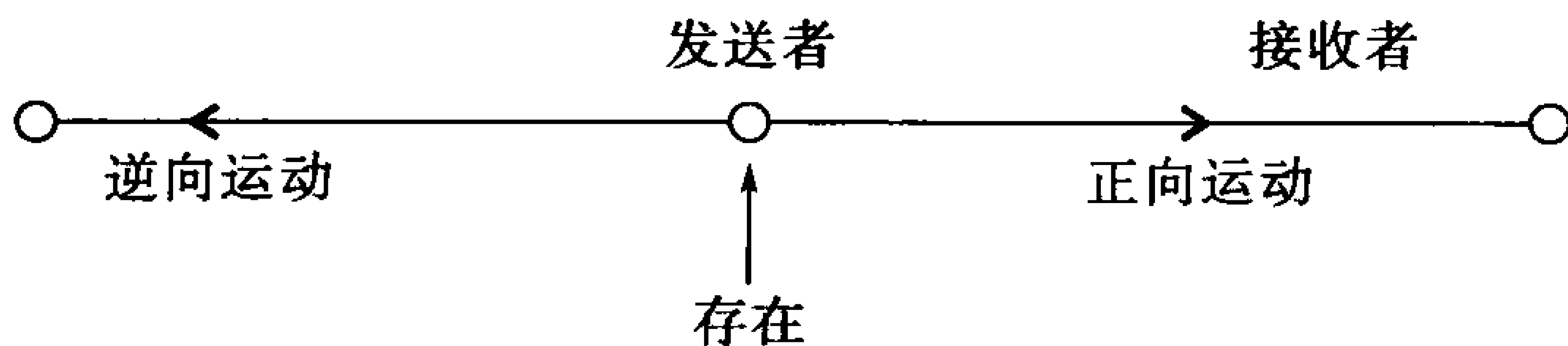


图 3

阻力二：记忆

记忆是人类和历史主题最基本的体验之一。我们在全世界范围内都可以追随人类在建筑、艺术、叙述、神话等方面的踪迹。通常人们认为真正的文化，在德语意义上，如在内在的和深刻的方面，是基于记忆。还有，已有的音乐文化是基于被人记住的音乐，它存在于人们的脑海之中。鲍里斯·阿萨菲耶夫用备忘录的概念来指这一事实。在音乐会结束后，我们回家，已经不记得刚刚聆听的所有音乐，只有一些音调还在耳边回响。当我们聆听先前听过的熟悉的音乐时，时间通过联想被唤起，由此我们注意自己在聆听我们自己的人生故事，我们自己的历史。或者我们进入了黑格尔的国民精神（Volksgeist）（黑格尔说：是精神的概念在实现历史，精神对自己的了解，构成了人们的意识，Hegel，1917，p. 36）。

比如法国人聆听《马赛曲》时，会进入他的民族的集体记忆。同样的事情发生在波兰人聆听肖邦的《革命练习曲》时，当意大利人聆听威尔第的曲子时，也会如此。

文化的伟大主题是记忆。普鲁斯特小说的循环触发了记忆，亨利-柏格森称为“无意识记忆”（柏格森 1989 二版/1939 一版）。所有世界和命运都从无意识中凸显出来，凝结为一个符号，一种品味，一种嗅觉，一种香水，一种姿态。返回的主题在文化中也很关键，记得过去，如同伊夫林·沃作品中被人重访的故园。记忆意味着一些地点、时间或人被重新访问了；在某种意义上，是将现在视为缺场的，超验的。记忆是特殊的超验器官。记忆也是阻力：只要人类还记得在他的文化和社群里是如何行事的，他的身份就挽救了。

我想引述我自己的旅行漫谈《巴黎新奥秘》（*The New Mysteries of Paris*）（Tarasti，2004c，pp. 100－103）：

历史再现集体记忆。无历史的，不考虑历史演进的社会……比如传媒社会，并不拥有这一意义上的“记忆”……每一部艺术作品都是记忆的范式，当我们体验它时，回忆会保留在我们心中……艺术作品可能和原初的世界远离，转移到新的环境。当人们在美国博物馆看见欧洲不朽的艺术作

品时，或者聆听贝多芬的音乐会，唤起的与伦勃朗、埃尔·格雷科或贝多芬不再一样，而是其他什么。这如何可能？即使作品相同？因为这些不可见的记忆线索，这些被诺尔斯（Norns——北欧神话中决定命运的妇女）编织起来的记忆之网，艺术与某一命运的连接，已经断裂，人们已经不记得了……记忆是力量……人决定该记住什么。人类创造意义的能力完全与记忆相连。如果没有记忆来储存，那么符号的价值是什么？即使我们会存在地体验某事……这对我们还不够。它一定要得到保留和维护。

于是，毫无疑问，记忆存在阻力，但是基于何种心理机制呢？我不想侵入卢利亚（Luria——苏联著名神经心理学家，译者注）关于记忆的心理学理论领地，而是要借用记忆的哲学内容。

亨利·格森在著作《物质与记忆》（*Matière et mémoire*）中区分了记忆的两个阶段：1）首先，将某物显现给意识。2）作为被显现之物，通过因果逻辑与前后连接。任何心理对象或精神状态的现实基于这两个事实：我们的意识在观察它；它属于某一时间或地方的系列，并相互定义。皮尔斯或许可以用“无限的符号过程”来命名这一条锁链（Begson，1982，p. 163）。

在这一认识论基础上，柏格森区分了两种记忆。首先有一种永恒的有机体记忆。这意味着借助那些机制，能够对各种环境的挑战作出反应。这种类型与其说是记忆，毋宁说是习惯。它由我们过去的体验构成，但是并不形成印象。另一个是真正的记忆，它储存和分离我们所有的体验，将其置于正确的位置。另一方面，这一记忆不得作为仓库在经常展开的时间中起作用。这个仓库是不能活动的，在那里，记忆的顶点相互与现在融合，根据下列图式进行改变或不断地移动：AB 层意味着记忆库 S 是其顶点，它触及到现实的表层。

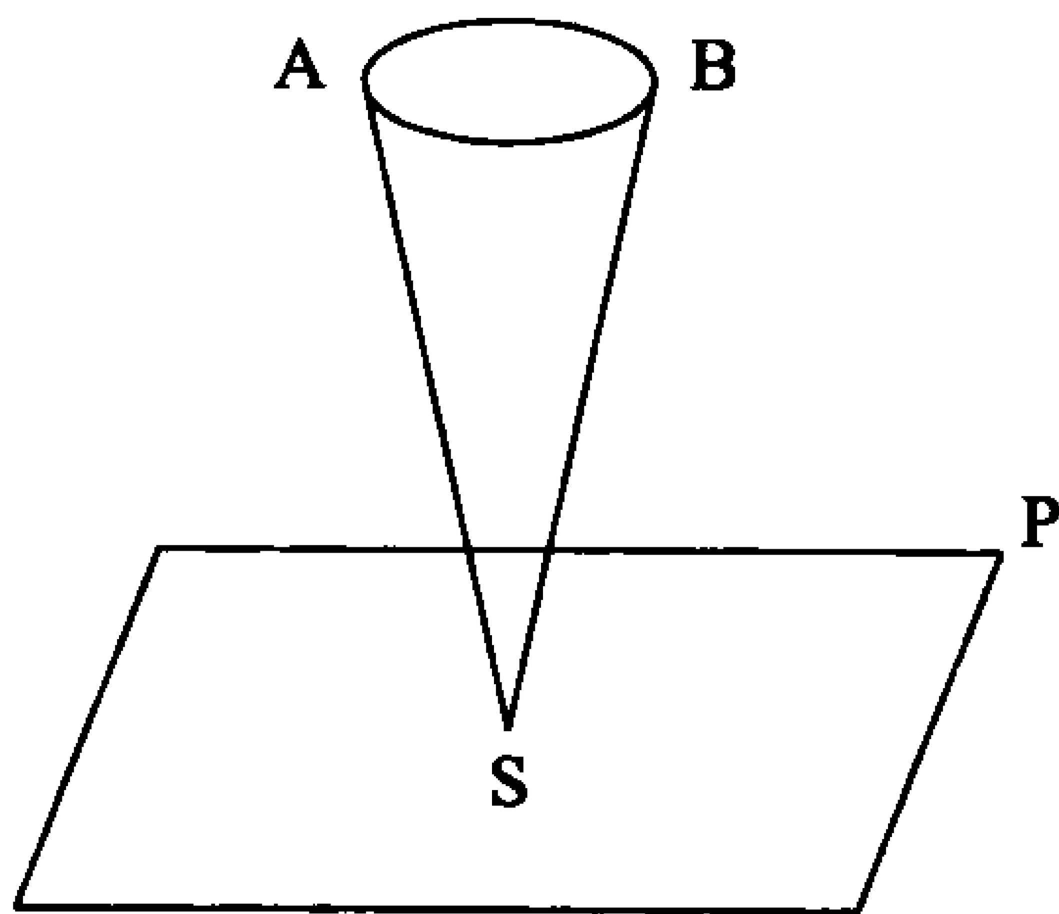


图 4

因此，很清楚，理解的记忆在S点，针对发生的行动和选择，即当前的行为。

回忆与比拟

与柏格森一样，另一位哲学家——来自截然不同的学派——即维也纳学术界著名的鲁道夫·卡尔纳普。其在《世界的逻辑构造》一书中，基于记忆的基础，建立了整个世界的构成方式。卡尔纳普确信，现实是基于统一的“实体领域”，可以被描述和建构。对他来说，可以建构意味着以下内容：某一存在或实体或概念可以还原为另一实体，所有的相关表述会重新形成新的相关实体的表述。然而对他来说，在科学中，人们只能描述结构。精神实体和物质实体没有什么不同，都只有一个存在域。关于物质实体的表述可能还原为精神表述或感知表述。对于自觉的和外在精神的实体，卡尔纳普这样描述：外在于主体的心理状态只能通过物质实体得到感知……事实上，对我们自己精神状态的观察并不需要任何专门的如通过物质实体的感知中介，但是它立刻就发生了。卡尔纳普将这些实体根据其重要性进行了顺序排列：4. 精神实体，3. 外在的心理实体，2. 物质实体，1. 自觉的实体。

他的出发点是基本体验，仍然是基于回忆。当人们注意到两个基本体验x和y存在的相似性，那么先前发生在记忆x中的一定会与y相比较。不对称的关系“x比y”（“x Er y”）（Er= Erinnerung）描述了这种感知的发生，意味着在x和y之间充满着回忆的比拟。然而，卡尔纳普所说的回忆不是指我们只保留刚刚发生的，而是没有消失的和仍然影响我们体验的——或是胡塞尔指出的滞留观念。卡尔纳普体系的基础在于记忆，比如观察人在系统的其他阶段如何通过表述和形成关系（我们会说：通过符号关系），建构其他人关于世界的基本体验。或者人怎样从一些价值体验中建构价值。不过，卡尔纳普警告这并不意味着价值的心理学化。

在现实主义语言中是这样阐述的：价值自身不是体验的，而是独立地存在于成为体验之外，它仅仅在那里成为可观察的。另一方面，柏格森的模式也描述了价值如何从记忆库转移，或者存在的虚拟模式如何从超验转向体验。那么基本的还是卡尔纳普的“相似的回忆”：价值的识别在S时

刻，通过与AB库的“价值”进行对比。不过，这是怎样一种关系？象似关系？还是指示关系？

因果关系是卡尔纳普用来解释纯粹内感受型的现象，比如原因和结果是体验世界的概念，不是物质现实。在此他延续了大卫·休谟的批判。在卡尔纳普的体系中，最终，真实和非真实实体的区分由以下这些原则组成。

1）每一个心理实体属于更宽泛的法则体系，物质实体属于物理的体系，心理实体属于心理体系。2）每一个真实的实体是主观间性的。3）每一个真实的实体都在时间顺序上有各自的位置。

换言之，实体是基于记忆由同一或不同来定义，记忆会将他们与其他实体对比，将之放入时间轴。关键的是，这一活动发生在主体之间，即不是我一个人能做的。在这一方面，人们会说卡尔纳普体系与海德格尔的“存在总是通过我的存在”不同。

当然，在卡尔纳普的自动心理学体系中也如此，其中可比较的最小单位是基本的体验，但是，可以说他们是纯粹的体验，不依赖主体携带。同样胡塞尔也在现象学中这样认为，不过海德格尔不这样认为。

我们可以回忆一下先前提到的柏格森的记忆库AB，它包含在我们每一个行动中，我们的生活方式经常是回溯的：在我们现实表层的此刻的现象和体验很快转入记忆库，此时运动回溯，与其他体验进行比较。准确地说，在这一方式中经验世界变丰富了。在符号学中的类似事例是诗歌，根据罗曼·雅各布森的定义，诗歌语言的丰富在于纵聚合体向横组合体的投射。还有，在皮尔斯的第一性中我们可以说生活在S顶点，在第二性中，这一体验已经转移到AB层上，在第三性中则与整个库比较。事实上，我们主体的整个运动都发生在逆向运动之中。不断成为的观念仅仅是个幻觉。

黑格尔在他的历史哲学中认为精神的实质是自由。精神在历史进程中的目标是既定的：主体的自由，因此会有知识和道德，会有共通的、有效的目标，因此主体有无限的价值，“这个世界精神的目标已经通过每个人的自由达到了。”（Hegel，1917，p. 41）而后，他又认为这一目标尚未达到：“精神没有与动物一样的任何自然特征。动物是即刻的所是，而精神是它对自身的所是，使之所是的所是。其存在在自身的活动中，没有和平的存在，存在是一个绝对的过程。”（op. cit，p. 52）

我们大量地引用黑格尔话语的意图是什么？我提及他是何意图？尤其是，黑格尔的自由观念是盎格鲁-分析哲学家所取笑的，人们无法否定黑格尔推理中有一些是无稽之谈。例如，在东方，只有一个人是自由的，是暴君；在远古，有些人是自由人，有些人是奴隶。现在，在当代的德国(19世纪初!)，所有人都是自由的，因为他们都是对自己有意识的，将自己作为精神的存在。当然很明显，我们没有发现黑格尔所谈论的两个世纪之后的幼稚即刻性。我们进行着解释的过滤，我们想着：啊，精神……我们时代的全球社群……鲍德里亚的泡沫世界等。因此，这里最根本的是通过主体的滞留、回忆、比拟等活动，来描述现实的观念。而同时其他活动描述了我们的主体从错误的限制和阻力中获得解放的过程，这一活动与有人推动的全球世界的建构模式背道而驰。

这里涉及主体价值的回归和主体的解放。因此，纯粹哲学可以赋予意识形态的内容。但是科学从来不是正面的价值，它只考察价值。另一方面，所有的论点都可以做意识形态阅读，所有研究都受意识形态引导。此外，对于任何观点，科学不能设置价值，只能考察价值，这是我们所受的教育。还有，所有的判断也可以进行意识形态阅读，所有研究都是受一些意识形态引导。因此，当我们将上述从黑格尔到柏格森与卡尔纳普的哲学置于阻力的语境中时，我们知道自己在做什么，我们能够观察推理中的意识形态的本质，以至于就客观性或者与主体之间的效度而言，它不会将我们引入歧途。

逆事实性（Counterfactuality）

在上述这些模式中，我们讨论的是现实表层回忆，记忆库，此刻，因果性。涉及背景中凸显的主体之存在，以及主体作为过程的一个因素所施加的影响。那么以“自由”为目的的事实意味着什么？它意味着过程不是被决定，而是有一种富含能量的行为产生其中，黑格尔的自发活动(Selbsttätigkeit)，主体通过行动铸造现实。

怎样才能对此作深入的分析？当然，这样的话，我们所涉及的不仅仅是对回忆的记录——历史文本和艺术——这些已经成为的，还有那些可能已经成为的，人如果可以作选择的话，我们因此遭遇分析哲学中所称谓的

逆一事实陈述。

冯·赖特已经考察过逆一事实陈述，我下一步就陈述一些他的阐述和我对这些阐述的理解。

逆一事实陈述是这样的："如果P已存在，那么Q也已存在。"这一陈述在－P发生时才是可能的。"如果……那么"的表达是一种因果关系。

换言之：我们考察的这些情况可能已经发生在某一条件下。如果我们想到主体的自由和正在成为自由的黑格尔精神，所有这些当然与本可能发生的密切相关。所以模式概念深入到因果解释。然而，在哲学中实证主义的态度对模式概念却持怀疑态度。如果我们假设现实的表层、柏格森的一系列此刻可以用线条来描述。



图5

于是，我们可以追问，我们知道在现实表层之下是怎样的情况？我们不能真正在现实之下去窥探，因为我们已经在现实中了：

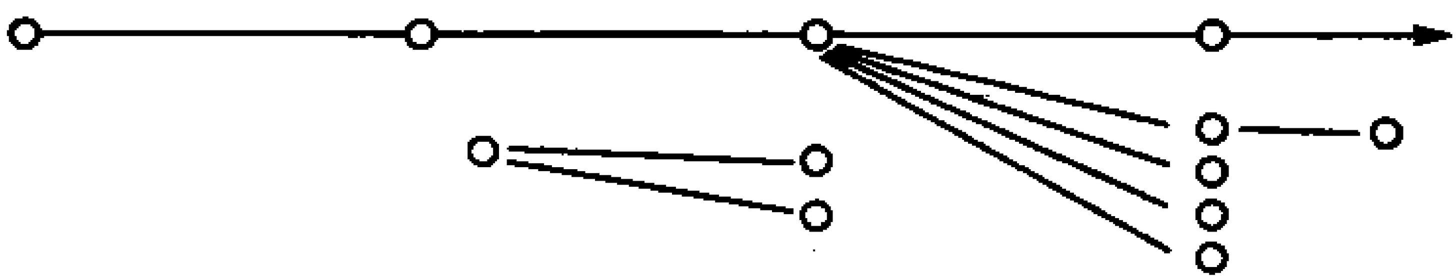


图6

因此，要将逆一事实陈述提升至现实的表层。此时，逆一事实陈述实际是关于所是的论点，而非可能是和本可能是。对于逆事实的陈述如下图所示：

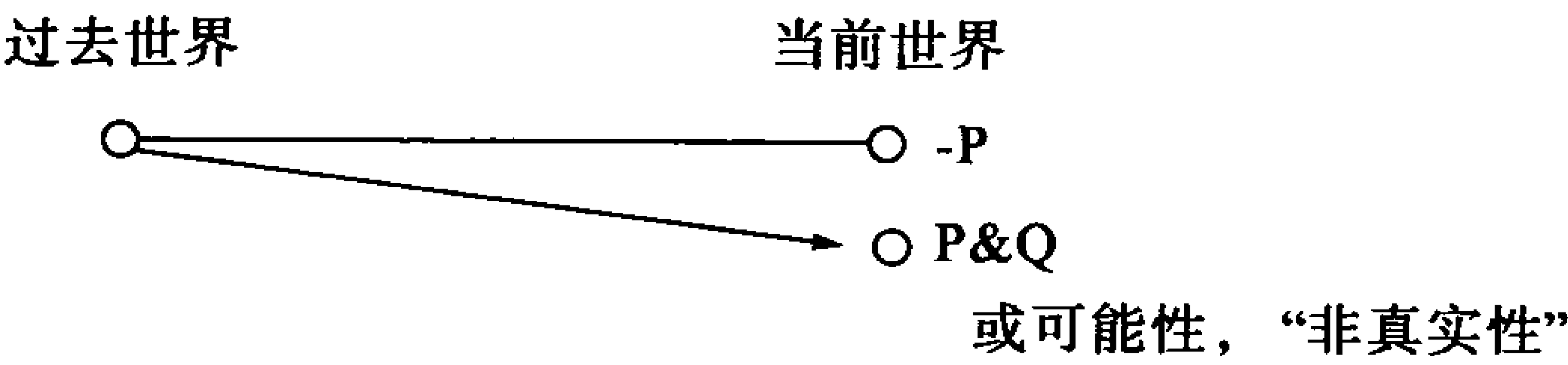


图7

这个模式描述了选择性：从过去的世界中，选择－P得到实现，但是P&Q也是可能的。只有通过这些选项，关于可能性的谈论才成为可能，人们才能谈论行动元的自由。

我们是否能从这里更进一步地推断选择幅度越宽，我们的主体就越自由？那么，以下这一说法也是正确的，即世界历史在黑格尔的意义上越深入，"精神"就越自由，因为在记忆轴有更多的选择。在这种情况下，自

由的程度是与记忆和事实紧密相连的，事实指是主体回忆先前的事件并对之有意识。可以用世界历史的目的来完善黑格尔的陈述：

“世界历史如早先所决定的那样，显现精神意识的发展，始于精神的自由和对这种意识的完成。发展意味着逐渐在揭示，产生一系列自由的决定，通过这一点，概念预知事件，自由的本质在精神那里逐渐意识到自身。概念的逻辑和辩证本质在于以下这一事实：它决定自身，它自身就携带着定义，并拒绝它们，在这拒绝或否定之中，产生更积极、更丰富、更具体的决定。这一纯粹抽象的概念定义的必然性或或然性是逻辑学研究的内容。”（Hegel，1917，p. 148）

在这一引述中，黑格尔与冯·赖特谈的是同样的过程。不过，冯·赖特追问的是：统一上述选项的过去的现实到底是什么？（黑格尔的定义）作为这些选择的起点在哪里？柏格森的模式中的此刻“S”在这个角度上向我们敞开了吗？

所涉及的是时间范畴到逆一事实考察的转向。我们得到一系列连续的情境：

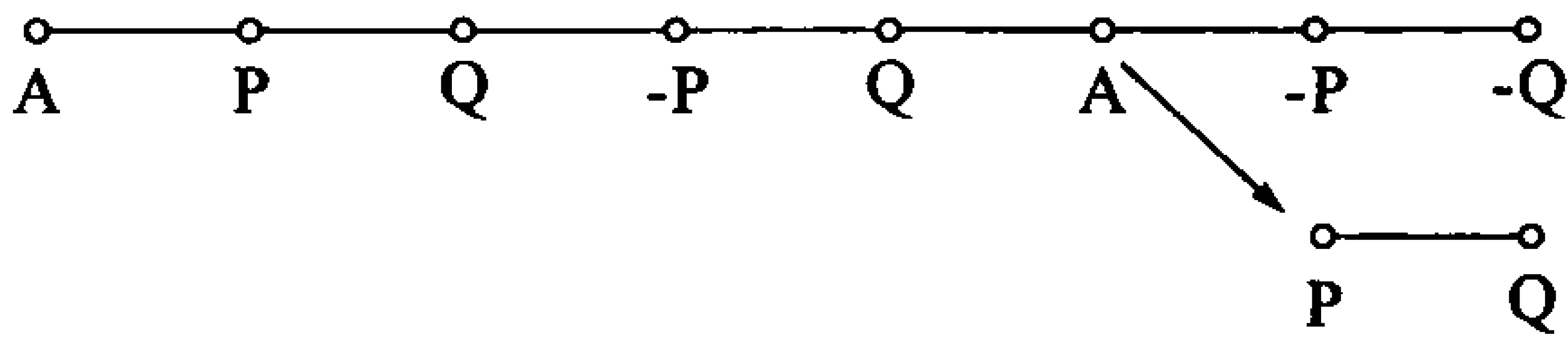


图 8

如果 P，Q 或者 P−Q 是不可见、不可考察的，那么其连接就从 A 到相关结果。那么，是什么让我们合法地绘出从现实的表层到可能性、选择性的横线来？

冯·赖特认为至少过去有一次出现过 A−P−Q。这应该算是回答。经验显示 A 之后，P 是可能的。这一感知是绘图的必然条件。

但是这足够吗？

同样的世界 A 有时先于 P，有时候先于−P。如果我们接受这一论点，我想要做一个评价：在现实中那些本可能不发生的难道就从来不会发生？换言之，历史“精神”的可能性对于有创意的活动来说会真正受限。这里肯定有行动和结果，这些是独特的，新鲜的，不可预知的。根据冯·赖特的观点，在很大程度上可能的深度仅仅是根据现实表层观察得出的结果。

我们对于潜能的概念，可能的重建是基于我们对现实表层的理解。在记忆理论的语境中，是基于滞留：我们在记忆轴中已经得以储存的，决定了我们对可能已经发生的事件的观点。在个体和集体层面来运用这一理论，这将意味着个体越自由，选择越多——要么在自身经验的基础上，要么在历史的描述上。海德格尔的概念此在（Dasein）和在此处存在（Da-sein）区分了拥有可能和选择的全部现实（此在）和现实的表层（在此处存在）。对于阻力符号学，这一点很关键：如果现实的表层是被一些意识形态或霸权所占据，并隶属于它们，那么这些选择必须要受到注意。选择的量和对其的意识增加了阻力。

不过在有些情境中，它也会阻碍行为：人变得越挑剔，就越难以做正确的选择，难以用全部的激情来维护。激情，黑格尔认为这是历史中不可缺少的力量。

另一方面，我们可以展开批评，说不是任何对现实表层的观察都会引向潜在。我们根据对潜在的感知之前形成的印象选择一些来观察，因此会发生很大的错误，即人不可能区分不同种类的可能性，更弱，还是更强？在这一启发中，人们可以考虑现实表层是特别“强”的选择。如果这一点运用到因果模式中，P 作为 Q 的原因或者作为它的相应结果就失去了力量，如果我们不能宣称对 P 有某种选择。当然人们也可以说，如果我们想要确信一些逆一事实陈述的效度，我们采取一些行动，我们产生所需要的情境。但是很自然，所涉及的是大量的集体事件，我们不能人为地创造，但是我们可以诉诸我们的历史记忆，来审视是否一些象似的事件早先已经发生过了。

无论如何，原初行动的符号是原初的选择。给我们提供选择可能的是我们干涉现实过程的可能，以及我们能选择的事实。如图，我们知道：

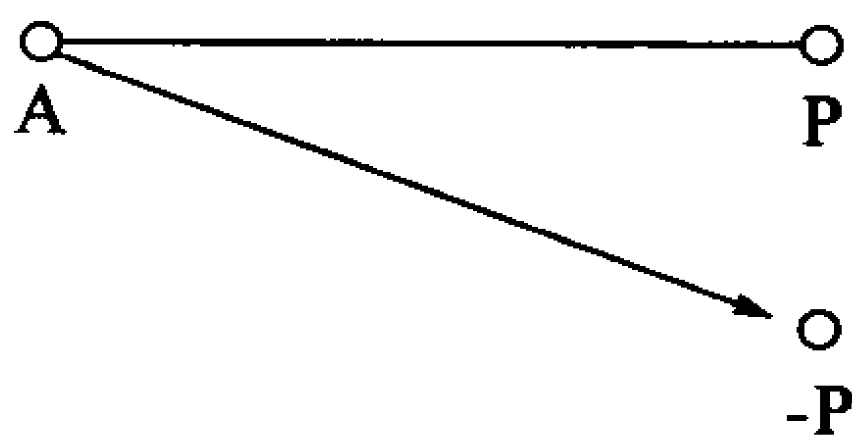


图 9

我们说 A 是 P 的推理条件是在 A 中，P 和－P 都是可能的。如果我们被动，世界转变为－P，如果我们干涉，P 就紧随而来。如果我们不允许世界转变为－P，那么会怎么样呢？形势为我们所控制是这一观点的立足点。

因此，我们获得连锁的概念，这些是相互联系的：因果是基于逆一事实，又基于行动的概念上。

对我们的阻力符号学理论，最基本的结论是记忆的问题将我们带到了回溯的情境，带到符号的逆向运动，或者让我们思考一切可能的发生或逆一事实。又根据基于主体滞留的胡塞尔、柏格森、卡尔纳普的记忆理论，此刻与S和选项AB进行比较，最终S时刻与纵聚合轴上的价值识别或者价值库或者百科知识。(用艾柯的术语)

同时，这里也认为，作为逻辑和心理操作，这一回溯的可能性在于将之理解为主体的行动。这个主体可以通过多种选择影响操作，不管是P和Q之间已经完成的连接，还是想象中可能的创新，在此我们的主体暗示他/她可能在这一情境之中。总之，这体现了即使在一切似乎只与事件的唯一方案相连的现实之中，也存在着——选择在于我们主体的心理能力和记忆范式。

因果关系

因果关系是核心的哲学范畴，并且与交往的观念特别接近。我们在这里来到符号学的核心。人们能够想到交往也是因果的活动吗？那么交往的逆一事实性指什么呢？在瑟尔和奥斯丁的言语行动理论中，人们将言语行动界定为交往的行动和目的。但是我们为什么要交往？为什么不说最好独立呢？雅斯贝尔斯在哲学里讨论过这一问题（Jaspers，1948，p. 338）。在交往行动之前，行动元可以选择他是否要交往。当符号过程一旦发起，就无法取消。计算机还有“取消”键，而人如果要反悔，却没有可以辩驳的信息了。当A先生向B先生发送信号时，在索绪尔的著名图式中，是否再现了因果的影响呢？肯定是，如果人们想到结果的作用是B先生脑海中出现的意义效果。如果他的行为在信息之后发生了改变，那么毫无疑问这是因果的作用。

芬兰符号学家埃萨·皮卡赖宁在教育符号学理论中说（Pikkarainen，2004，p. 69)：

因果作用因此是在某实体中的变化，它发生的原因是它进入与其他某

实体的某一关系之中……因果关系的各方是人而不是事件……为了发生因果关系，至少有一方一定有“因果能量”来使另一方以或这或那的方式改变。

然而，在交往中，我们不能总是想象我们会致力于改变。雅各布森对这一点保留了一个术语：意动的功能，这是对的。但如果在自动交往中，发送者和接收者是融合的，就很难说交往后“效果”在哪里，这世界如何发生改变。

一些激进的先锋哲学家认为邪恶的本源在交往之中，一切交往都意指统治，控制和占有的意志，如约翰·凯奇所说：

当我们意识到自己一无所有时，就有了诗歌。

我们能否想一想交往中符号的逆向运动？我们能够将交往的箭头转向逆时针吗？保罗·利科在他博学的专著《记忆，历史，遗忘》（*La mémoire*，*lhistoire*，*l' äoubli*）中（Ricoeur，2000），以对“难以宽恕”的反思结尾。他涉及的是犯罪、馈赠、饶恕、开心记忆以及不开心历史的主题，最后，是遗忘的主题。如果我们后悔发送了信息，想取消——如果发生后没有可能改变，那么就保留后悔、遗忘和原谅的选择。这是唯一的方式进入交往的逆向运动，取消已经发生的一切。这种说法是对的，尽管在陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》中，最年长的魔鬼说人的行为已经积聚在他身上，直到时间终结，一切都无济于事。

阻力三：历史

事实上，对于历史的问题，我们已经忽略了来自哲学的现象学和盎格鲁-分析哲学。历史意识在共时的、真实-时间的全球化现实中形成了重要阻力。它阻止科学和生活实践中以及社会过程中出于野蛮的推理和实验。

雷蒙·阿隆在历史哲学导言中说（Aron，1948/1961），因果关系是历史研究中最核心的一部分。他将之融合在责任的问题之中。负担、法律和

历史责任都基于同一个逻辑图式：对理由的追寻。但是它们之间基本的不同在于理由的秩序：伦理学家研究意图，历史学家研究行为，律师用司法概念来比较行为和意图。从历史角度讲，有历史责任感的人指这个人通过一些行动，促进一些人们追求的事件。阿隆认为，任何历史考察，从定义上来讲，都是具有回溯性的。一切因果的调查都回溯，历史学家始于效果，回到前提。但是一个事实总是有很多前提。我们怎样才能确定最真实的原因呢？

对于这一点，人们可以补充说，历史学家的工作总是演绎性的，推测原因。但是阿隆还说，他从来无法确定是否发现了真正的原因。即使拿破仑是滑铁卢战役失败的原因，我们也无法证明。因为这一事件，在时间上是独特的，在性质上是具体的，无法重演。而每一位历史学家为了解释发生了什么，都必须问自己本可能发生什么。

比如在音乐历史中伦纳德·B. 梅耶考察了这一核心的因素：在莫扎特的时代，作曲家本可能创作出在个体天赋中的但却与推测相反的乐曲。阿隆推荐了以下研究策略：1. 对现象－效果的分析。2. 区分所有前提和单个前提，想要实施的效率。3. 非真实发展的建构。4. 心理意象和现实事件的比较。（Aron，1948，p. 161）

然而，在实践中要孤立地看即刻的原因是不可能的，因为原因可能是更普遍的本质，于是我们来到社会理论之中。人会想到个体事件的原因在于复杂的社会和统计过程。要选择如过程历史研究那么大的例子，人们可以看看费尔南·布罗代尔的《物质文明与资本主义》（*Civilisation Matériele et Capitalisme*）（1967/1973）和诺伯特·埃利亚斯的《对19世纪和20世纪德国人的权力斗争和习惯的研究》（*Studien über die Deutschen, Machtkämpfe und Habitusentwicklung im* 19. *und* 20. *Jahrhundert*）（1989/1997）。刚才提到，理论背景是关于人类物质生活的观点，这是以习惯为特征的，发生的改变是非常缓慢的。布罗代尔大胆地用了“进步”一词，但是说这一发展是非常缓慢的，不过也不是完全静态的。他的目的是考察从15世纪到19世纪。而埃利亚斯则聚焦于更短的时间内，即德国的民族习惯或民族性格的发展。相应的，这是基于内部力量和外部力量的辩证关系（参见我的理论中的“自我”和“自身”的原理，Tarasti，2004b）或者文明进程，这是埃利亚斯所考察的德国特质和崩溃原因。所涉及的还是更长时间段的事件，在此，个体的行动处于背景之中，要在普

遍的社会过程之中解释。总的来说，埃利亚斯的实例体现了民族历史是写出来的。但是我们能够写出“世界历史”吗？或者如保罗·利科所追问的全球历史（Ricoeur，2000，P. 396）？特别的历史建构了对全球化历史的阻力。在全球历史中，当前的时间受到强烈地重视，而过去根本就无足轻重。这就涉及了历史节奏加速、历史终结的观念，因为变化在如此短的时期以如此巨大的数量在发生。

然而，早期法国编年史作者就区分了不同层次的历史，长的、中的、短的结构［后来成为格雷马斯《结构语义学》中的观点（Greimas，1966/1980，p. 172)］。一个结构历史意味着一些体制的或心理的实体被视为不可变量，图式在这一框架中发生历史变化，填充一些细节。这种推理离康德的规范历史不远了，或者离黑格尔的“精神”的行为不远了——当结果是历史类型：见芬兰学者于尔约－萨卡里和于尔约－科斯基宁的《引导人类历史观念》(*Leading Ideas of Mankind's History*)。观念或主导原则已经为结构所代替，比如洛特曼学派假设“文本”结构是普遍的，多层组成的：语音，韵律，句法，语义和象征，通过思考本该存在却没有出现的因素的单元，以便结构得到完成。在原则上这一推理跟文艺复兴时的天文学也不远，这一研究假定某一天体一定存在，这样八个音调的数字和音阶才得到完善。(参见 Eco，1986，p. 32)

这样的话，叙述性可以视为这种结构。历史研究自然是叙述，一切话语都遵循叙述的法则。利科考察了作为叙述的历史，警告历史不能作为解释和理解的标准。当然历史学家会在他的叙述作品中，如对事件的讲述中形成自己的叙述。对他来说，叙述理论已经从传奇、民间神话发展了，神话太古老，不能作为现代历史的书写模式。叙述简单地引导人去研究作为“个案”的历史，而反对布罗代尔长久以来志在改变的内容。

叙述模式最大的吸引力自然是情节的概念。情节将时间事件转换为既定的秩序。有些变成了其他——这已经被视为任何一种叙述的最小情形。情节图式对人的举止有所冲击。洛特曼的关于戏剧风格的理论给我们提供了很好的例子。路易斯二世体验到他的举止像瓦格纳歌剧里的主人公。这样，情节可以从一个活生生的领域转向另一个。因此，历史写作使用了同样的虚构故事的叙述结构，文本就成为了自己的现实，就失去了与真实世界的连接。历史文本对“到底是怎样的”的指向可能在最后细小的线索中，如卡洛·金斯堡所证实的。因此历史学家不得不深入到细节和片段。

利科谈到规模而不是持续性，他借用了制图学的术语。当我们看地图时，框架已经绘好，这是最基本的。同样，在历史考察中，我们思考是否涉及微观和宏观历史。微观历史研究的对象是个别的，整个范围是考察细节，但同时人们也能看出代表了更为普遍的事物。

微观历史的产生与不可靠的逸闻历史或者很极端的本地历史可怕地接近。布罗代尔断然拒绝将之作为“历史事件”。人们可能不知道任何单个的事件。个别的时间只有在再现时才是有意义的（Ginzburg，1996，p. 171）。符号学中的类似现象是艾柯的理论，即符号学无法告诉我们一部作品或文本对某人来说是什么或意味着什么，但是符号学研究哪一种结构使这一体验成为可能。不过存在符号学对这一看法是不赞成的。

金斯堡以托尔斯泰的《战争与和平》作为微观历史的类型，其中个体或和平和公众或战争开始相互渗透。微观历史是一种与伟人理论相对的反叙述。这些伟人的吸引力在于特殊的个性。根据黑格尔的模式。在他的论著中的“个体的宿命”（Destiny of an Individual）一章中，他说：“让我们将视线投入世界历史中个人和他们的命运，他们很乐意成为一个实现目的的领袖，在巨大的发展进程中，仅仅形成一个阶段。”（Hegel，1917，p. 78）

但是人们通常能想到（在历史探索的语境中）任何反－叙述性不是暗指历史的终结和时间性世界的消失，而是指其他什么吗？事实上，所有历史行动都是回溯的行动、集体或个体的记忆，也是叙述的阻力。因为这里总是有人超越现实的表层。历史存在的唯一防线在这方面是阻力和进步。

在最后人们还要将历史自我批判的视线投入我们刚才所说的范围。即如果所有理论仅仅是一些人生体验的理性化和一名学者的立场，那么这一篇论文所讲的阻力符号学一定成立。

我得结束问题了，在一切都被抵制之后，会发生什么？我是否已经落入了利科所警告的陷阱，即现在时间与先前的时间有着质的不同。当人们想要参与那些与先前失落的“黄金时代”相比当代的衰退和语言毁灭的征兆等历史写作的经典主题时，现代性、“我们的”时代则具有特权地位。当一切更美好时。如果很多人将当前时代作为衰败的时代，（这一切已经在17世纪发生过了）很清楚，这一衰退不能来自于纯粹的年表，而是来自其他的纵聚合轴，语境，我们想要在其中嵌入我们自己的时间。大多数时候，所涉及的是伦理维度的消失（查尔斯·泰勒的论著），一种感知和意

义的消失和重寻。另一个主题是技术的发展，它威胁着我们的自由。第三个主题是国家的至高地位。在泰勒看来，第一个标准引向了自我实现的伦理学，本真性的防卫，自我原则的核心价值。然而，黑格尔最糟糕的错误是他过度强调国家或世界历史或自身。不过这个观点意味着人们采用人类学观点时现象的相对性和历史主义。

在所有这些相对性中，我们将现象还原成其他某物。"除了这一点，它什么也不是"。全球化及其价值（其原则已在我开初列举的十四个要点中），会仅仅属于阻力文学的类型，这在古代和经典中早已有之。

然而，我们的出发点是事物应该如是考察的现象学原则。这意味着当它出现时，我们遭遇了当今时代人类的存在形势。存在仅仅是我们此时此地的存在。所有对周围世界和我们身处其中的环境的海德格尔式的担忧对我们的理论反思来说是唯一可信的支点。但是，为了谈论我们自己的情境，我们不得不远离口头言语，创造特殊的元语言、话语和概念，这样我们的存在才能得到分析。通过这一方式，我遭遇这三个范畴，向我们时代的情境敞开：存在、记忆和历史——但是没有失去一点与当前现实的联系。我们可以科学地书写现实，同时也可以参与其中。

第十章 论后殖民符号过程

从帝国主义到其他意识形态话语，后殖民研究涵盖的现象和领域惊人的广泛。① 即使欧洲内部也分有殖民者和被殖民者。从符号学角度看，必须将索绪尔能指/所指关系的范围扩大，以包含能表意或能使某物表意

① 这篇论文取自篇幅更长的论文，在文中我聚焦于欧洲民族主义特别是芬兰民族主义，侧重于研究让·西贝柳斯作为北欧和其他地方的崇拜对象。整篇论文的观点源于当今欧洲比如芬兰的很多文化现象都必须要置于更广泛的语境中才能理解。

很简单，更广泛的方面就是殖民主义及其延伸——后殖民主义。后者典型属于20世纪90年代的概念理论，还有解构主义，后现代主义，性别研究等等。后殖民主义特别与英国文学研究密切相关。不过它还未被用于音乐研究。我之前有这样的想法，当时在研究巴西文化时，发现有些论文涉及拉美文学中的术语"殖民想象"。它指第三世界人民不知道欣赏他们自身的成就，自身的领袖和"偶像"，但相信舶来的（如从欧洲）价值和模式相关的东西。早在那时，我就受到启发，认为这一术语完全可以用来描述芬兰的一些现象，特别是芬兰的自卑感以及对一切外来事物的膜拜。但是直到如今，我才意识到是殖民文化遗毒在起作用并深深地影响着我的祖国。这一主题如今更为切题，因为欧洲可以被分为殖民者和被殖民者。毋庸置疑，像芬兰这样的国家就属于这里面的范畴之一。

因此，后殖民主义是一个贴切的术语，不仅可以用来描述芬兰的情形，也可以描述爱沙尼亚。在爱沙尼亚，在1944年至1990年期间，并未将苏维埃化视为殖民化。芬兰人认为殖民化与自己无关，至少在1917年之后。然而，事实上，它与芬兰有关，爱国主义是对殖民意识形态的回应。这是一种区分的种族主义和本质主义。

现实中的殖民压迫已经消除，却还残留着后殖民的威胁。爱国主义总是想象有着反—主体。各种形式的民族主义都是一种区分的意识形态，将自己视为一个主体，比如与某种非—主体或者反—主体相对的主体。在欧洲其他国家也非常类似。现实中并没有什么威胁，因为人们要问，这种民族主义热情的根源来自哪里呢？来自内在的不确定性。爱国主义意在取代内在的不确定性，其危险程度不亚于殖民扩张的爱国主义，比如文化入侵。在芬兰新爱国主义中，民族主义不向任何地方扩张；而是一种旨在实现纯粹自我交往的交往。

(signum facere) 的人（或物）在内，即能赋予某物意义的人。相反，所指是已经被赋予的东西（注意时态!）：在事实上成为了所指或者成为了符号权力的特殊操控对象。他、她或它没有权力添加任何意义进去。因此，后殖民符号分析总是所指、被殖民者对能指、殖民行为的反抗。现代主义运动是能指的典型（事物以及象似符号）反抗强加在其身上的所指。俄国形式主义发现艺术是艺术技巧的集合；而雷蒙·凯诺的《文体的练习》(*Exercises stylistiques*) 则展现了信息（叙述对象）完全依赖于叙述元素或能指。

殖民话语通过历史的集体记忆而无处不在。任何信息都能成为殖民表意行为的一部分，而想通过强调殖民地传统价值来改变这种情况也无济于事。错误不在于符号的内容，而在于另一种符号体系掌握、构成、定义以及最终由更大的“大社会”(Great Society)（此词来自美国哲学家乔赛亚·罗伊斯，他被认为是当代的皮尔斯）来占据其用途。但是，被殖民，并不是说人们无法获得大社会的语言。没有语言，人们根本无法交往。不过，虽然殖民语言为所有人通用，但却为殖民者所有，不允许其他人改动。

作为后结构主义思潮的一部分，后殖民理论在最后几年已经成形，它包含了对以下诸方面的讨论：移民、压迫、抵抗、表现、区别、种族、性别、地域。也讨论对于欧洲帝国主义有影响的主导话语如历史、哲学及语言学，以及基础的说、写经验（所有的理论话语都产生于此）。[这些在《后殖民研究读本》(*Post-colonial Studies Reader*, *Ashcroft et all*, 1995) 中有详细的介绍。] 这些特征没有一项概括出了后殖民的本质，但是它们却共同形成了后殖民领域的复杂网络。斯蒂芬·斯利蒙在给《后殖民研究读本》的文稿《后殖民主义的混乱》(*The Scramble for Post-colonialism*) 中，给后殖民作了如下定义：

后殖民主义，如同它目前被运用到各个领域那样，描述了一组非常混杂的主体地位、专业领域以及批判行为等。它被用来指导批判西方历史主义的总体形式；它作为一个重组的“阶级”概念的合成词，作为后现代主义和后结构主义的子集（反之还作为文化逻辑和文化批判两种结构产生的条件）；作为本土主义者渴望独立后成立民族团体的条件；作为第三世界知识分子精英的非本土文化创造者；作为断裂和模糊的殖民主义权力话语

的必要根基；作为“阅读实践”的反面形式（且这是我第一次遭遇这个术语）作为一个“文学的”行为范畴，它从新的受欢迎的政治力量中兴起，并在曾经被称作“英联邦文学研究”（Commonwealth literary studies）中继续发展。（Ashcroft et al，1995，p. 45）

后殖民理论产生于欧洲帝国主义权力持续影响的社会，尽管它并不总是以理论文本的形式出现。通常，这个术语被用来指帝国主义在所有相关社会的机构和话语实践中的压迫过程。而且，即使小的附属社群也会反过来成为殖民者〔例如在波罗的海和卡累利阿的芬兰人，以及在因格里亚（inkeriläiset）和赛库凯（setukaiset）的爱沙尼亚人〕。

殖民的一种手段是使人沉默。前殖民实践仅仅由于人们不再谈论而受到压迫。被殖民者保持着沉默，因为这是他超越的唯一可能性：殖民话语实践已经将声音据为己有。“本土人”或者保持沉默，谈论“沉默的知识”，或者试图将弱点变成美德。[①] 真实情况是必须以对待物理空间的方式来对待话语空间（勒·科尔比西耶曾经说过，人的第一项文化行为就是将空间据为己有）。起着沉默或静音效果的话语实践的结果可以在国际公开论坛上看到。在那里，边缘的、被殖民国家的代表不能占据强势、中心的位置，这些代表的声音不应该说得太大声。相反，这种声音只偶尔允许在象征的层面发出，这样，“艺术”主流的代表们，就拥有了让人佩服的内在品质（许多年前，列维—斯特劳斯曾提到这种“艺术”的角色是我们时代的“野性思维”）。

被殖民者的地位不能通过变成殖民者的方式来改善，即通过使他者处于从属地位或者努力强调自己内在优秀品质来改善。唯一正确的解决方式应该是使表意的关系（主导者/从属者或统治者/被统治者之间的关系）分离开来，但在多数情况下这种冒险是不可能实现的。事实上，每一个符号行为，人们同时认同、限定、固定能指和所指之间的关系——包括其自身内部的统治者和被统治者。了解这一点可以帮助我们窥见那些代表所谓的“沉默”知识的非语言话语中隐藏的权力机制。（值得警惕的是：性别二分法不应该与统治/被统治的区分等同，尽管在西方历史的某些阶段，它们之间有些巧合，例如男性=统治者，而女性=被统治者）。

---

① 见芬兰皮尔约·库卡宁和汉内莱·科伊武宁近期关于“沉默符号学”的研究。

这是欧洲殖民地国家的后殖民境况中一个关键的问题——它关注所有的边缘者，即所谓“民族主义”文化，因为主导文化在殖民话语中常常不把他们自己表现为民族的而是表现为普遍的类型。有时通过使用其他二分法如德国/拉丁（如阿道夫·阿皮亚所做的）将问题移向背景：我们在欧洲文化遗产之中怎么将殖民元素从现实语言——甚至是“本土人”中区分出来？我们作为欧洲人，有权力说话吗？因为当我们表达自己的内心体验时，我们自然不想采取殖民话语的价值观念。答案是这样的：人们必须使空间远离任意主体和社会，一个超越语词、行为、对象的空间。这一空间首先是空白的，它与符号域不同，符号域已经充满了符号和表意单元。因此，从统治/被统治的符号关系中解放出来的行为与创造一个空白空间的行为同时开始，在这一空白空间中，符号能与它们早期固定的表意关系剥离开来。接下来，第一项符号行为不再是表意的了。而是一个主体掌握符号之前就已经发生的事件。符号行为是对所指的否定，对现有意义的抛弃。因此，它也是一个存在的时刻，它是选择，也是突破，从所指的权力和新的（超越的）空间的创造中获得自由。后殖民理论因此与存在符号学紧密相连，存在符号学总是强调个体的情境和他影响表意过程的能力。主体能改变他或她自己作为主体的位置，定义他/她自身，因此能够逃脱统治符号的权力控制。

在此种连接中，值得注意的是隐藏在许多后现代理论中的反存在性质，一种悲观主义，可以称为我们的“世纪病”(mal de siècle)，一种绝望感。冯·赖特曾经将这种情境描述为“条件的独裁”。而且，人们用太多事物来标示后现代社会：交往、知识、过量词语，或者用鲍德里亚的词语“交往的狂喜”来表示。而瓦蒂莫却认为我们再也无法谈论现实和真理，而只能谈论其拟像和仿像（simulacra）。他还指出符号学不能表现“第一哲学”，因为它无法处理本体的和形而上的问题。但是存在符号学正是第一哲学。现实问题是交往世界已经获得了如此显赫的地位，以至人们遗忘了符号的另一面，表意的一面，而那正是新理论敞开之处。交往世界能被殖民化，但是总是有裂缝，处于附属地位的人们的声音能够从那里穿透。必须鼓励这种声音发出来。因为只有这样才能理解此在怎样向超越开放并且理解超越的观念、范畴，这些观念和范畴会给交往以启示，即符号过程在一种全新的批评层面展现。因此，后殖民理论也是存在符号学。

也有人认为我们生活在一个充满着解释和解释行为的世界。我们不直

接言说真理，却专注于对于真理人们说了什么。〔格雷马斯几十年前就谈到了，他说只有真理（vérité）没有真实（véridiction)〕。因此，当前的媒介世界是一种具体化的唯名主义。它与存在符号学的观点相反，存在符号学深入到话语形成和固定前的瞬间，深入到表意行为之前——总是包含权力的施展。

总是如此，当我们赋予某物以意义的时候，我们就创造了一种作为权力工具的符号。当这种意义对于某些个体符成为一种类型符或规律符的时候，尤其如此。委内瑞拉作家何塞·曼努埃尔·布里塞尼奥·格雷罗在作品《一个魔术师的童年》(*L'enfance d'un magicien*）中描述了人们如何超越词语和分解表意行为。[①] 社会域（符号域）的创造以同样的方式在小说《星期五》中描绘了出来：当它不存在时，它一定会被荒岛上一个孤独的人发明出来。但是鲁滨逊不久注意到不足之处是他创造的符号没有任何他者；在星期五这个人出现之前，那些符号不具有从属的或者被统治的内容。作者图尼耶展现了西方社会是如何在殖民经验的基础上建立起来的。故事的最后，仍存在一种他者：在星期五离开之后留在岛上的爱沙尼亚男孩，自由了。[②]

后现代情境也许可以用下面的二分法来表示，它表明了一个范畴向另一个范畴的转向：

- 从表现到生产（这句话意为意义符号学和交往符号学之间的区别与上面的评论几乎一致）；
- 从现实主义到具体化的唯名主义（我们无法获得真理而只能获得拟像，不是柏拉图的理念，只是洞穴里的阴影）；
- 从本真信息到传媒消息；
- 从独特经验的乐观主义到机械重复经验的悲观主义；
- 从一个完整的主体到众多碎裂的主体，后者没有显现出任何统一的因素；
- 从显在的殖民主义（其中统治/被统治的方面是绝对显著和明确

① 感谢德里娜·霍切瓦尔介绍了一些我感兴趣的作家。

② 对于很多观点，我要感谢在 1997－1998 年度参与我在赫尔辛基大学举办的学术论坛的同人。还要感谢克里斯蒂安·班科夫，德里娜·霍切瓦尔，路易斯·费尔南多·德·利马，米科·库西迈基等参与研讨。

的）到含蓄的殖民主义（常被称作后殖民主义）——在这种状态下，统治/被统治的关系仍然占主导地位，但却伪装成不大引人注意的传媒权力。

在主体的解放中，他/她选择下面哪一种方式很重要：（1）混合交往，借此，他努力从内部改变殖民表意过程：主体假设有一种主导语言来表达他/她自身的他性。（2）通过建立自己的语言、产生自己的言语来跳离统治/被统治的关系。后者带有这样的危险，即主体会夸大、提升自己的语言，反过来，到达一种殖民的地位（例如基于“边缘”而产生的文本被提升到民族一爱国的创作层次）。

民族主义和爱国主义与这种情境如何产生关联呢？在第一阶段的殖民状态下，他们是积极的力量。但在第二阶段的后殖民状态下，进攻性的、凸显的民族主义变得消极起来，因为一个国家先是定义它自身为民族的，而同时又确立自身为外在的“第三世界”，而不是本真的“第一世界”。整个过程可以看做是拟像和幻象形成的背景。[①]

根据阿卜杜勒阿·让穆罕默德的观点，殖民文学所审视和表现的是处于文明边缘的世界，这个世界还没有被欧洲的意识形态所完全驯服或者纳入其秩序中去。这个世界被想象为是无序的、杂乱的、无法企及的，根本就是邪恶的。在帝国主义妄图占领和统治这个世界时，他们将殖民现实看做是对抗的力量，这是建立在种族、语言、社会风俗、文化价值和生产方式的差异基础上的殖民现实。

面对无法理解的和多层次的他异性，欧洲人在理论上选择认同或排异的方式来回应。如果他认为自我和他者在本质上是同一的，那么他将容易忽略掉两者之间的分歧，并根据自己的文化价值观来评价他者。但另一方面，如果他认为与他者的差异是无法弥补的，那么他绝不可能采取他异性的观点：他会再次倾向于保护自身文化观念的安全。而只有自我能够在某种程度上否定或者至少严格地将自身文化的价值、假想和意识形态括弧起来，才有可能真正完全理解他性。(Jan Mohamed, in Ashcroft et al 1995, p. 18)

---

① 我已在其他地方讨论过象似与象征。见“让·西贝柳斯作为芬兰的符号及其他”。

让穆罕默德进一步指出："如果每个欲望在根本上都是强加给他人的欲望，并且都寻求他者的认可，那么殖民地境况就为这一基本欲望的实现提供了一个理想的语境。"（同上，p.20）就此论点，我们可以说后殖民理论是与很多其他关于精神分析、性别理论、克里斯台娃关于主体的定义等等后结构主义理论紧密相连。

根据另一位研究者霍米·巴巴的论文集，殖民主义不仅指"人"，不仅指自我和他者之间的权力斗争，也不仅指祖国文化和异域文化之间的区别。一种被拒绝的文化的特征不是它被压制，而是它被反复当成异类，被当成变异、杂交。（德里达的"延异"，就适用于这种情况，它既有"区别"之意，又有"延迟"之意。）这种观点与以尤里·洛特曼为主的文化符号学派的观点相似，他们认为文化中这些迥异的元素（代表非文化）要在适当意义上进行整合：为了实现非文化的反作用功能，那些元素必须保持"外来的"。确切地说，通过非文化的反作用，文化可以估量或者看到它自身组成的同一性。

因此，殖民现实不仅是一种明确的压制，还是一种微妙的、混合的以及含混的话语实践。准确说来，殖民主义和它的反面——民族主义中所涉及的往往是主体性、个体压制以及个体解放。有人也许会问另一个问题：在殖民文化中常常使艺术家、政治家以及知识分子的工作提前完成的压制性因素是什么？是殖民、统治的话语实践，和作为他者的不可见的隐蔽的权力，这些东西将人们的精力在与殖民主义无休止的战斗中耗尽。

民族主义可视为殖民主义的反面。对于殖民主义而言，民族主义是它的对抗力量，是一种对占主导地位的殖民文化的抵抗现象。在下列图式中，民族主义被置于被支配地位的殖民现象中：

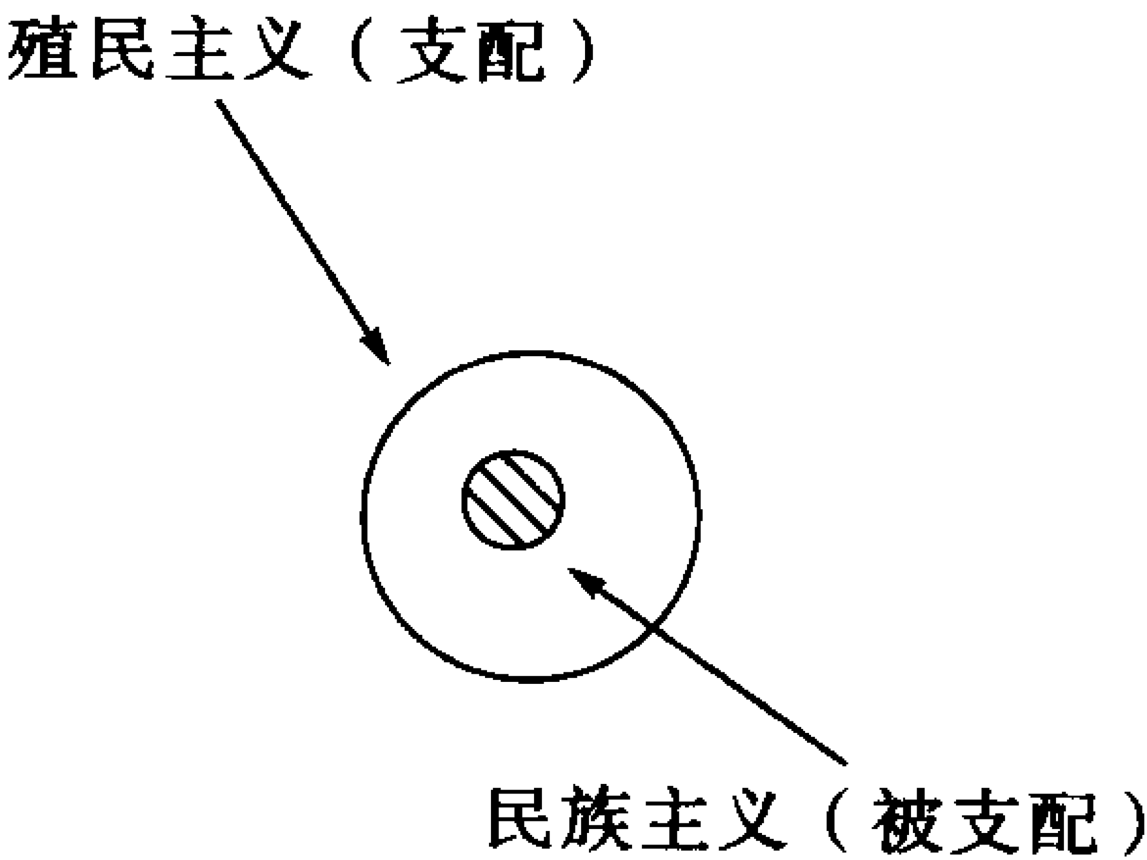


图 1

必须进一步追问，在这种广义的二分法中，处于被支配地位的是哪种

符号？即这种关系将哪种符号用于实践？这种情况与罗兰·巴尔特关于神话符号体系的模式在某些程度上有些类似，在这个体系中，原初符号的所指被置于一边，代之以新的资本主义意识形态所指。此种情况下，支配/被支配并不影响能指/所指关系的内容：符号仍是符号，但却对用斜线（/）标示出来的能指和所指之间的关系有些冲击。那些符号的关系一旦固定下来，则更容易处于主导地位，从而它们的关系也就越稳定。在极端情况下，这种关系显现为标出的陈旧符号，这些符号已经被提升到拟像甚至是幻象的地位。它们不允许存在任何空间移向所指。如果这种关系在符号中沉积下来，从属性很容易成为现实。在能指和所指的关系尚未固定的符号中，在支配/被支配的图式中，朝右边倾斜使符号处于从属地位。

支配/被支配的关系也关注语言/言语的关系。处于从属地位的声音，常常只有在采用了统治文化的语言时，才能言说，才能让别人听见自己的声音。然而，语言总是一种集体的规约，是处于统治社会在被统治社会能够想到之前为被统治社会所制定的。用海德格尔的术语来说，被统治者总是“被抛”入了一个较低的位置。当所指脱离了能指，当能指与所指的关系重新定义时，被支配的符号就会发生反抗。但能指的反抗也会作为一种新的现实特性发生，以颠覆统治者的形象而显现，统治者便迫使自身重新进行评估。因此，我们看到一条关于三种符号关系的符号链：

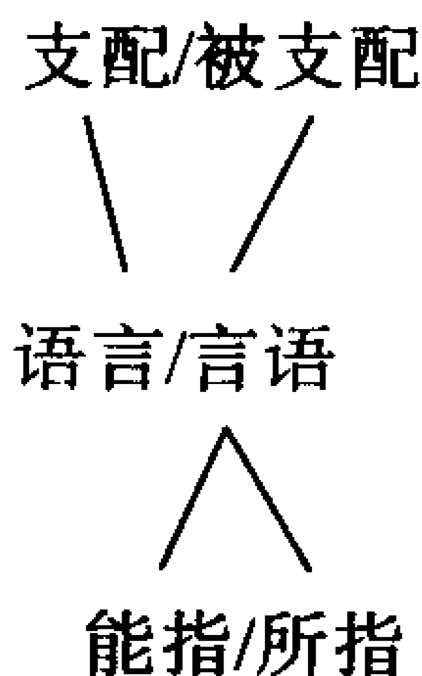


图 2

在第一种情况下，处于被支配地位的人通过在所传达的言语中分解能指/所指关系来使自己的声音被人听见。例如在让·西贝柳斯的音乐中，有一种与“欧洲理性”截然不同的新的美学特质，这种特质只能叫做自然的声音。英国人盖耶·里卡兹关于西贝柳斯的最新研究中有这样一段陈述：“并非其他任何单一的因素，让·西贝柳斯的音乐成为本国自然的（物理的、种族的、历史的和政治的）风景的典型产物”（p. 9）。人们几乎找不到比这更典型的殖民陈述了。在这一研究中，西贝柳斯被严格地作为

某个地方所发现的特殊性来进行阐释。因此，不能用那些评价著名作曲家如贝多芬、布拉姆斯、马勒等西方艺术音乐中常规的理性范畴来分析西贝柳斯。通过陈述西贝柳斯宣扬了某个特殊边缘民族的历史和政治，涉及身体族性——以及沙文主义，此研究的措辞也表明了种族主义的特征：总之，这位作曲家被列为殖民话语的一部分。这里唯独缺少关于性别的定义。但在其他地方，在查尔斯·艾夫斯关于西贝柳斯音乐的女性气质的论述中可以发现这一点。

必须记住支配/被支配的范畴不仅是从属的符号过程的标志概念，它们也体现了两种不同的主体位置。占统治地位的主体是殖民主体，从自己的观点来看所有的符号过程。反之，被统治的地位由从属主体所占据，从属主体要么毫不犹豫地接受这种情境，要么他自己也想占据统治地位。他“循规蹈矩”或者尽量彻底地满足殖民话语的需要，或者通过侵犯它们（如造反），努力获得这种支配地位。这种反叛或抵抗在早些时候提到的层面是可能的。一方面，能指可以拒绝承载强加给它的所指。这是一种第一性的颠覆，一种通过它们自己的重量，与强加给它们的所指的重量分离的质量和现象的爆发，以及摆脱指挥它们的语言。例如，某些姿势也许不再提高到普遍美学的范围内的“精神化的表达”，某些颜色在传统的音乐框架中找不到合适的地方，或者节奏和旋律会抛弃已接受的传统符码（例如周期性和二次分句）。全新的能指也会在某一背景中出现，如果性别符号关系的解放产生了，那么整个子宫间、身体、欲望及倾向的无限领域，也会出现在我们面前。

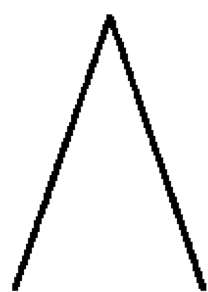
如果新的能指和所指洞穿了作为整体的言语，抵抗也会发生。这种新的所指具有这样的特点，它成为了个人习语，一种言说的新种类，不能用占统治地位的语言规则来对之进行解码。这种情况将统治者封闭在一种悲剧般的、荒芜的孤独中，除非他或她能为这种新言语找到一个社群，即使是最小的，在这个社群中，有人能够接受和理解这种新的言语。因此，言语的反叛和这种反叛的成功取决于社会符号条件，被统治的、反叛的主体能够在回应的形式上接收来自相同地位的其他个体的信息。

然而，反叛的另一种可能是：直接掌握被统治者制定的语言并因此适当地认可对方。这种情况（要使自己成为语言的变革者）是最艰巨的任务。而采用具有新的能指和所指的新内容或新言语的语言，会容易得多。这是来自边缘的艺术家们被主流殖民社会认同的唯一方式。受到肯定的事

实也隐含对主流语言的评价，如它的杰出、优雅和稳定："瞧，他来自一个有着悠久的传统和不文明制度的国家，但尽管如此，他却上升到了艺术的顶端。"只要他保持在主流语言界限之内，这样的艺术家是可以被允许传达他的"如图画般美丽"的民族和种族的特征。对于主流文化，这仅仅表现出了它的兼容并蓄的本性——它自身有能力容纳迥异的文化。

从占主导地位的主体观点来看，这常常体现出了"他向全世界展示自己，他奔跑、游戏、绘画，为我们绘制了一幅地图"的态度。但是却不会有人质问世界是什么或者世界是谁，世界在向谁展示。人们认识不到这是殖民者统治的世界，在这个世界中，符号处于统治者曾经安置的地方。因此，我们的图式应该更正为以下形式：

语言/言语：被支配



能指/所指

图 3

斯蒂芬·斯利蒙将后殖民话语和后现代主义等同起来，这是十分正确的，因为后现代命题——"一切已经被言说了"只是殖民主义观点"没有新事物存在于主流文化之外，存在于交往的主导体系之外"的一个变体。在表意过程中没有出现新的意义。对后现代人来说没有第一性的新鲜事物。

在后现代，每个人（或者作为存在的体验）都是被统治的，但这个统治者却是匿名的。符号关系被某个行动者先于被统治主体而建立起来了。这个行动者既不是某个媒体人物或者代言人，也不是所有人的集合；也不是某个权威人士或者拥有话语权的人（如从贝尔纳·皮沃到拉里·金），而是他们的"理想类型"（马克斯·韦伯意义上的）。媒体和交往的含义已经成为既定的；程序中备受吹捧的选择的自由是一个荒谬的谎言。现代媒体技术将整个世界都沦为了它的殖民地。所有人都被控制了，并被迫从这一立场来看待交往的流程。因此，后殖民理论延伸到了当代人的整个社会符号环境。唯一的出路是用抵抗的符号学来解构从属关系，如上所述。人们能清楚地看到上述不同的解决方法是如何被应用到不同群体中去的：（1）希望变革交往语言的人（他们之中有符号学家吗?)；（2）想为交往提

供新的内容或者新的言语的人（“唱反调者”、“呆头呆脑的乡巴佬”、“言行古怪者”，他们的思想被认为是娱乐，因为统治权力通过允许其发言，来检验体系的功能和“民主”）；（3）想推翻能指/所指关系的人，他们或者通过信奉新的“特质”——某种先锋艺术、展示作为艺术的“不幸牺牲品”（被车撞到的动物尸体），电影中令人震惊的效果，新的音色创造的实验音乐，新的烹调符号等等——或者通过信奉新的所指力量，如新的伦理和宗教运动。

而且，绝大多数人受到被支配者的影响，他们想通过达到支配者的条件来区别自身，并通过这样做来获得支配的地位。有人在新闻摄影师的例子中见到这种情形：他们去萨拉热窝和车臣摄影只是为了获普利策奖。还可以继续追问处于支配地位的媒体策略，在后殖民国家，媒体通过制造一些灾难新闻的手段，来使受支配的接收者（观众、读者、听众等等）变得兴奋，这样他们不至于对节目产生厌倦（这是鲍德里亚的解释）。体育和音乐竞赛中也有例证说明通过这种方式，占支配地位的文化努力使自身合法化。

如果把支配者和被支配者看做是处于平行并置的主体地位，那么它们很容易被等同于发送者和接收者。因为在任何交往过程中都潜藏着从属关系的种子，通过发送者迫使接收者来“解读”他/她的信息这一事实。然而情况并非仅此一面。也就是说，支配者可以是接收者，而被支配者也可以是发送者。如果我说，“阁下您好，请允许我在您的咖啡里加点奶油，”那么我就是一个发送者，通过消息的内容，想表示出接收者是一个比我地位高的人。这样的符号行为可以包含或不包含将权力阐释为能指和所指。人们会将那种行为当成符号行为，借此来表现出某些事物的内在性。我头脑中有一个想法，并且通过行动实现它。那么是不是任何一项这样的行动都是符号行为呢？并非如此，因为根据术语本身，一项行为要想变得有意义——必须创造、破坏、促进、禁止、保留、构架、提升、奖赏、惩罚或者赞扬某些有意义的事。换句话说，它必须关联一项意义。（另一方面，意义也可以完全是内在性质。但我们暂不处理这个问题，留在下面用符号行为的理论来探讨吧。）

可以将关于支配者和被支配者的思考普遍化，来概论存在符号学的一个基本情境，在此情境中，主体将其他主体当做客体来对待。这种情况通常涉及支配者将他者具体化。因此，存在符号学在社会领域有重要用途。

与之相对照，巴赫金的观点是，在对话中，发送者不一定是支配者，接收者也不一定是被支配者，而是两个主体在交往过程中自由地建构自身。在这个过程中出现的意义效果（格雷马斯的 effets de sens）来自两个主体的先验价值。有人会争辩，创造意义不需要先验价值。社会表意就只产生于这一过程，除此之外，别无他物；只有在这个对话中它们才有效，在对话之外则无效。有人甚至会认为这尤其是存在符号学的观点，将作为结果的意义看做是完全内在的，与任何先在范畴无关。然而这是不正确的，因为社会意义的标准不是它们在社会交往过程中的功能、效率和成就，而是对话的合作者既与自己的先验范畴比较，又与它们在两种超越——虚无和充实或充足（用格雷马斯的术语来说，在起始体、持续体和终止体的位置之间，两者不仅是生理和心理符号过程中在生死之间的生命不可避免的变化，而且其距离既远又近）——之间自身的位置相比较。在某种意义上，这种比较也是一种符号行为，它在百科知识库里建立了一种关系，如艾柯所做的。

在主体的解放中关键的内容自然是他或她选择的对象：（1）混合交往——通过采用支配的语言试图表达他/她自身在语境中的他者性，来改变殖民表意过程。或（2）交往——通过在这个框架中创造它自身的语言和言语来逾越支配/被支配的整体关系。在后者中，存在着这样的危险，主体将自身的语言夸大，提升至殖民者位置。

我们可以从这个角度试着给民族主义和爱国主义下定义。在殖民阶段（第一阶段）它们是积极的力量，但在后殖民阶段（第二阶段），进攻性的、突出的民族主义变成消极的了，因为通过定义自己为民族的它也将自己移交给了外在的“第三世界”而不是一个本真的“第一世界”。整个过程在建构所谓的民族“象似符”和幻象的背景过程中也可以看到。

支配者与被支配者会怎样遭遇彼此，交往和意义才能履行内在于存在符号学的解放功能？支配者必须不断提醒被支配者意识到他们之间的等级差别吗？（例如在某些大学，教授为了保持学生与他们的从属关系而不允许学生用浅显的词语给他写信。）尽管双方都意识到差异的存在，支配者应该揭示他们与被支配者的差异，还是应该尽量小心掩盖这种差异呢？被支配者应该怎样表现他们的行为举止呢？他/她应该用何种方式来接近支配者呢？

适合你的东西不一定适合他，尽管这是一个明白的道理，他也要努力

使之同一。或者他会突出那些他/她知道作为异在于同一性的东西会激怒支配者的能指，来使自己明显处于与支配者对立的位置。或者坚决拒绝与支配者交往并退回到自己的世界——当然，这种情况无法废除殖民主义关系。

支配者和被支配者之间的交往也受他们在此在的位置的影响。如果他们栖居在同一个此在，栖居在同一个社会或社区，他们之间的相互影响和相遇是不可避免的。如果他们生活在不同的此在，如同栖居在不同的“世界”，他们只能在话语层面遭遇彼此。下面的图表可以说明这种情况：

1. 支配者和被支配者在同一个此在：

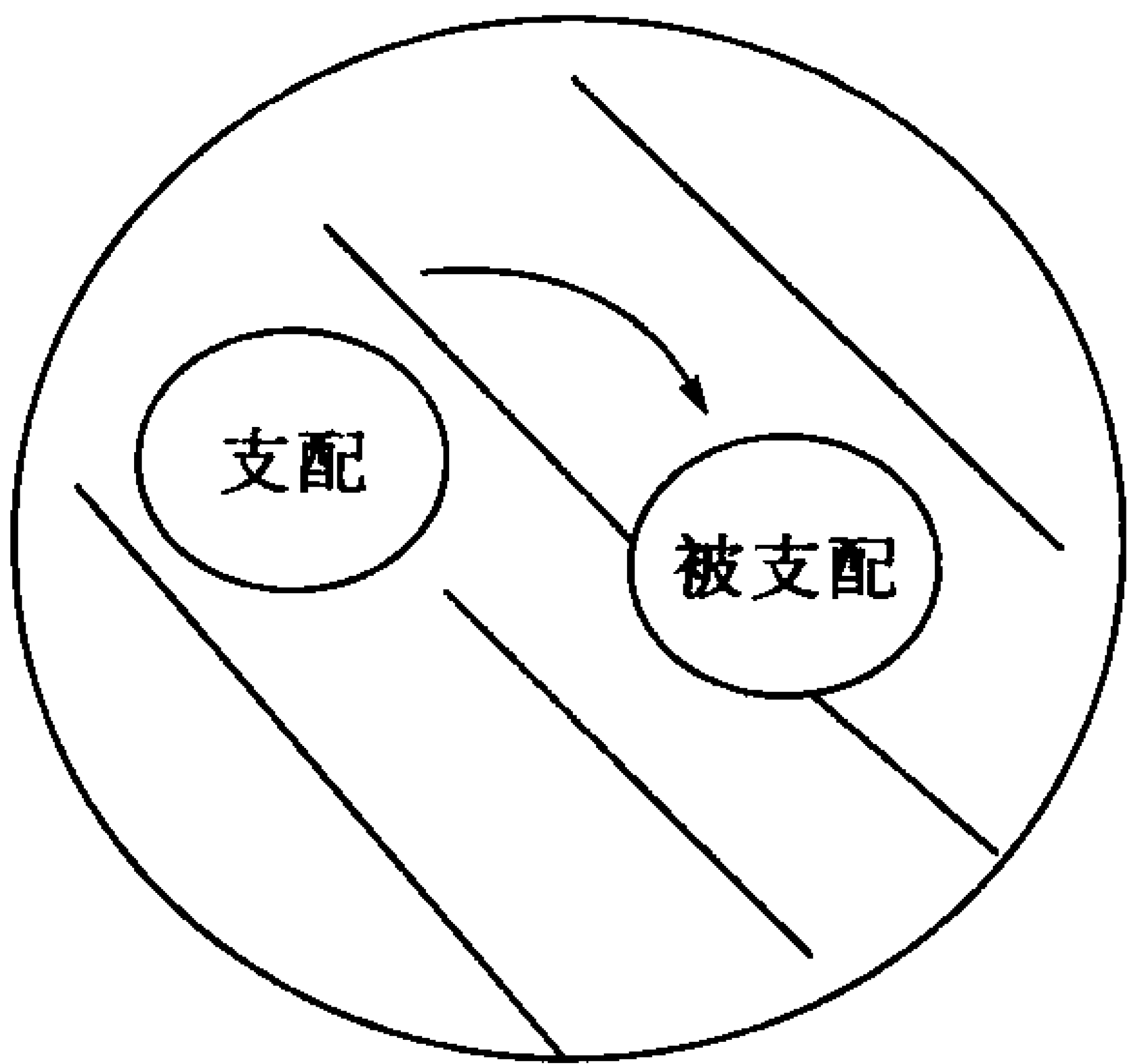


图 4

2. 支配者在被支配者的此在之外（主要强调被支配者的此在）：

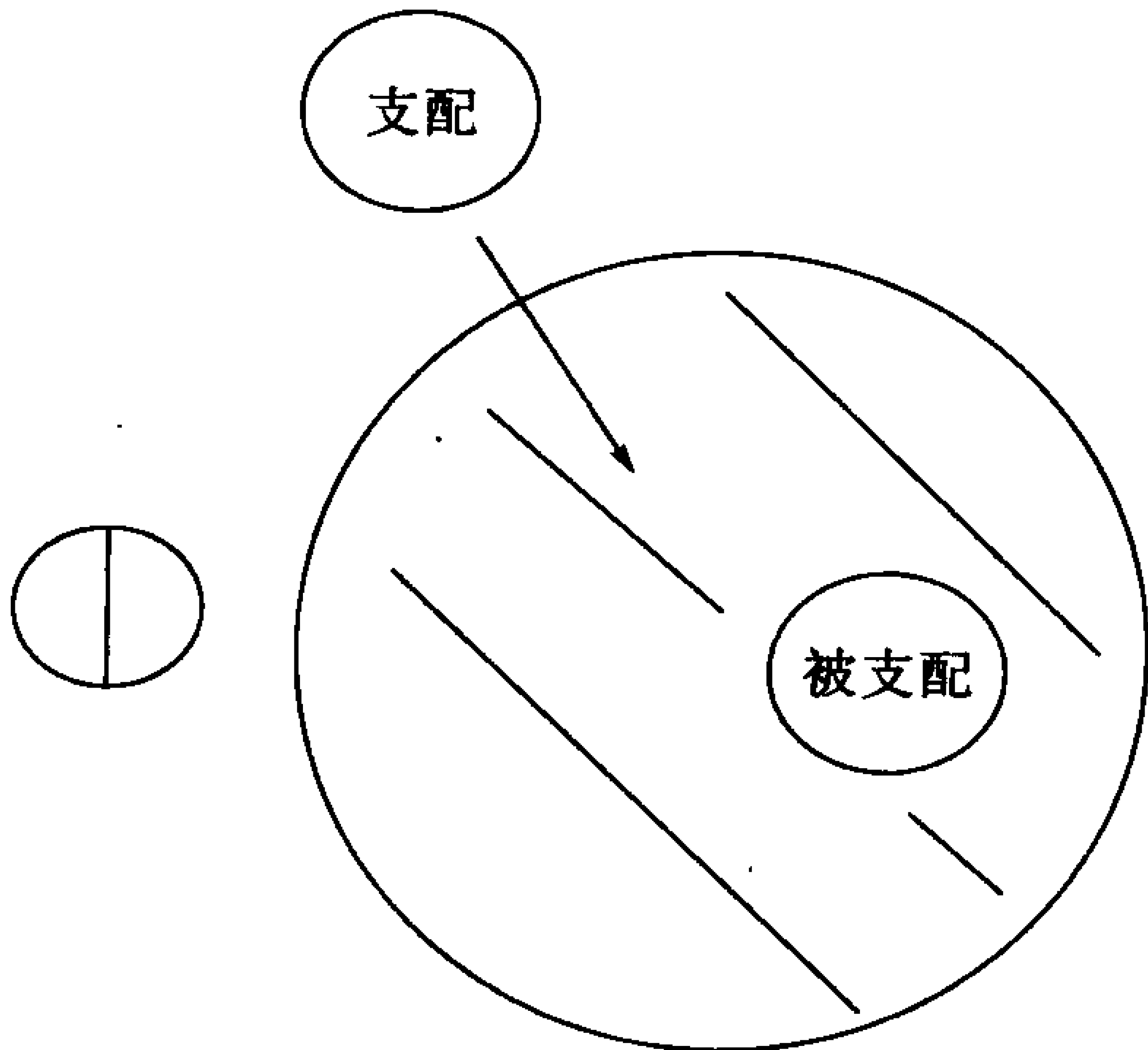


图 5

3. 被支配者在支配者的此在之外（主要强调支配者的此在）：

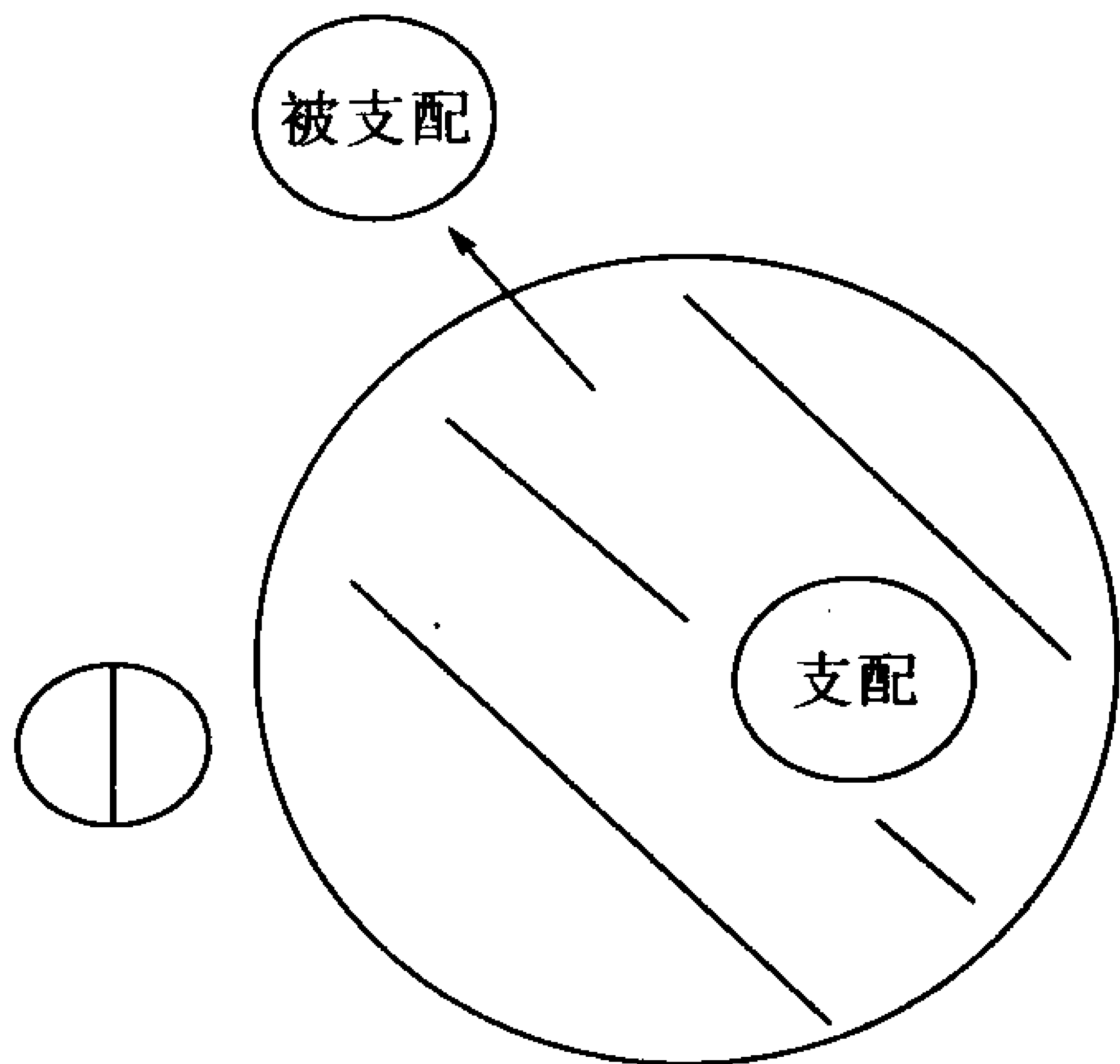


图 6

作为理论问题的符号行为包括两个方面：一是显现某物，使事物本身得以清楚显现；二是在内心做出决定，这种解决方式是变化的根本。这些差异也可与其他范畴，即交往和表意之间的区别联系起来。一种行为能成为一种交往的行为，它能发送给另一个主体，或发送至交往的目的地。它可以是只产生意义的行为，而并不直接面对交往，即不面对此在中各种主体的世界。因此，符号行为在各种话语实践和符号域中以不同的面貌出现。在美学话语中，当符号行为从一个主体发送给另一主体，对话中就产生了一种信息，这种信息就是发送给作为对话者的某个团体的艺术作品。但是当它涉及纯粹地体验美学意义时，我们就将自身限制在美学领域，这样可以列出下面的平行结构：美学＝表意；艺术＝交往。

至于伦理，当我们对另外一个主体实施某种道德行为——如一种善的行为时，我们沉浸在伦理交往的世界。而当我们只获得一个道德观念，想象某个事件或现象的道德内容时，我们正努力掌握它的道德和伦理意义或表意。例如我们对团结、同情、报复等概念的理解。[①] 伦理交往行为的目的自然是分配给交往组织某些报酬、利益或愉悦，但是最终这种行为的唯一内容在于它自身，换句话说，在超越的范畴，这些范畴通过人们对道德行为意义的领悟而开放。道德行为因此在受虐无威胁的世界变成现实。它们产生共鸣的原因是空虚，它辨认不出善与恶。但人们仍能实施道德行为，作为对自己的奖励（事实上，在此在的世界，道德行为正如常常将不利面带给行动者一样，不会产生任何显赫的荣耀）。

① 见乔赛亚·罗伊斯和弗拉基米尔·索洛维耶夫的著作。

在宗教维度，符号行为可以通过仪式或祈祷的方式在交往中实现。而在表意中，符号行动作为与“圆满”（pleroma）有关的世界之“启示”的显现。那样，这种行为的目的就是体验一种特殊的感恩之情，这种情感通过意识到存在的丰富而获得；换言之，体验那种还没有被抛入“存在”的空虚，而“存在”存在于比人自身更伟大的充足之中。

在经济领域，符号行为在物物交换的交往中实现。从表意层面理解，这是对价值的体验，对所做工作的补偿。在语言学领域，交往行为自然是经由语言的话语的产物。这里的表意是说话者的意图以特殊的意义效果形式而得到实现。

在所有这些例子中，问题在于交往世界或此在以何种程度穿越意义世界，在何种程度上意义行为再次改变交往世界。行为的概念总是包含行动者在行为上耗费一定精力的观念。于是又想到两个问题：在上述各种例子中符号行为是如何决定的？又是如何影响情境的？（意大利符号学家费鲁乔·罗西－兰迪和奥古斯托·蓬齐奥的理论对我们这一领域很可能有所帮助。）

总之，根据埃伊耶兹·艾哈迈德的观点（参见阿什克罗夫特），后现代理论家詹姆逊将世界划分为两类：历史缔造者和历史客体。艾哈迈德认为任何相信关于三个世界（不是波普尔意义上的）的理论（这种理论纯粹用殖民主义和帝国主义的词语来定义第三世界）的人，必须承认最强大的抵抗力之一就是民族主义。稍微夸张一点地说，人们可以宣称第三世界的每一个文本都不可避免是民族的寓言。

而与之相反的命题则更有趣：所有显在的民族文本逻辑上都是“第三世界”文本吗？例如，芬兰的民族主义一定要与殖民主义联系起来并将芬兰的地位定义为被殖民、被支配、从属者之一，然后得出一个与想要的完全不同的结果。庆祝形式越是民族的，就越是爱国的表现。这种（自动）交往声称要加强被支配社会统一体的内在感情。从外在看来，从支配者立场看，被支配民族在殖民地民族等级中处于适当的地位，这是一种清晰的符号——作为地位低下者、从属的人民，在符号意义上不可能真正有“普遍”的交往行为。通常，民族主义活动的重点当然是向外人传达信息的交往（支配者或渴望支配者），是计划——他者的从属——将无用的交往：它强大到足以承受此种威胁。因此民族主义是一种对威胁的反抗。

在总结时，我们会问：殖民地国家生产的文本在哪个历史阶段成为了

"第三世界"文本？自然，这只是阅读造成的。当然还有空间的作用。那些根据地理位置和起源分类的文本已经是"第三世界"文本吗？思考一下，芬兰、波罗的海诸国、俄罗斯、匈牙利、捷克共和国、波兰、保加利亚、葡萄牙或希腊这些国家的文本，这些都会被视为"第三世界"文本吗？由于与"代表普遍文化"的欧洲轴心有种某种联系，因此要应用欧洲理性吗？有时这一观点会在仁慈的论调中掩饰起来，如赞扬某一国家、人民及其艺术家、诗人如何反映本质等等。但也正是这些技巧把"普遍"的社群从歌德称谓的"高尚的社会"中排除掉了。

第四部分

自然——生物符号学视角

第十一章 论自然与有机体的隐喻

种种现象表明，目前新的哲学基础和框架已经为符号学研究所用。欧洲符号学的特征之一已表明所谓“自然”的符号实践和话语实际上是人为的和任意的。如果它们像索绪尔所说是约定俗成的，同样它们也可能完全相反，即这些实践是可以改变的。依照这一认识论，人类的符号行为是任意建构的。但是从同一性和偶然性的意义来说，任意性并不意味着任何巧合。从某方面来说，这一观念指真正的存在选择：人类社会已经为某种话语实践进行了某种选择，接受并维护这一语言。当然，也可能选择了其他方式。因此，任意性并不意味着对历史和传统之维的丝毫疏忽。发生在过去的一系列社会、文化、个体事件已经说明人进行了如此这般的选择。

那么，究竟有没有被合法化为“自然”的实践？某一社会学派(Edward O. Wilson，1975）宣称人类的社会活动基于生物学基础之上。这一观点明显代表了一种决定论［参见威尔森的《利他主义、利己主义、恶行及其遗传性影响》（*Altruism*，*Egoism and Meanness and their Genetic Impacts*，p. 119)］。同样，弗洛伊德精神分析也意味着人类行为向弗洛伊德假设的“人性本质”还原。事实上，即使在克里斯台娃的现代理论中，她关于子宫间和符号秩序的理念也基于表现为欲望、节奏、姿态等前语言动力的人类本质。这一关于人类远古的思维深层结构总是表现在人的象征层面，或者是符号层面和言行举止层面，并且可以从中观察出来。

在列维-斯特劳斯的结构人类学中，自然被视为“自然”范畴的对立

面。在其著作《亲属关系的基本结构》中，他试图寻找既是文化的一因此是常规的——又是基于自然的规则，结果发现只有一种：乱伦禁忌。通过这一古老的幻觉理念，他提醒我们思考传统文化从某种意义来讲比我们形成的文化更加“自然”和质朴。

之后，巴黎学派的“自然”观是出现在文本中的一种图式。通过某种话语机制，向我们表明一些话语实践具有如此自然的幻觉或意义效果。格雷马斯的学生也曾分析过自然科学话语，如弗朗索瓦·巴斯蒂德的论文《水洗的肝脏：实验科学文本的符号学视角》（*Le foie lavé：Approche sémiotique d'un texte de sciences experimentales*）。格雷马斯为此论文作了序，阐述了“被看见”或“被演示”也只是神话概念，通过这些方式，人们建构了一种句法的、分类的对象知识。巴斯蒂德陈述了克洛德·贝纳德在1855年的演讲中按照一种“生成过程”逐步推进，尽管他演讲的主题是自然世界现象。他逐层建构了越来越复杂的实体，涉及越来越多的行动者，同时他也考察了肝脏里糖分的组成。这一学派另一位学者埃库索在论文《物理学中的客观性和主观性》（*Objectivité et subjectivité dans les sciences physiques*）也研究了客观性的意义效果。在前言中，雅克·丰塔尼耶说该文涉及自然世界符号学和形式理论的认知演算。

在格雷马斯－库尔泰编撰的词典中，我们可以看到“自然”的定义如下：（1）自然手段，与人工的或建构的相对，是已经存在的或已经出生在某地的人。在此意义上，我们说自然的语言或自然的世界。（2）根据结构人类学尤其是列维－斯特劳斯的系统，自然/文化是相对的，难以定义。在这一视角中，自然不是一种比人类先在的、原初的、古老的，而是一种文化自然，通过文化得以形成。（Greimas-Courtes，1979，p. 250）

库尔泰还编入了另一词条“自然世界”（le monde naturel），总共有四种定义：自然世界向人们显现可感知的特征，也展示为某些作为“常识的世界”的系统，我们通过这些来认识自然世界。即使是在自然世界的深层结构中，如生物、化学、物理等体系中，也通过表层结构来认识；另一方面，一种“话语结构”如果在主体/客体的关系中展现出来，也是通过人类主体来建构和理解的。（op. cit，p. 233）

其他基本定义与自然世界的语言相似性有关。我们能描述自然世界的本质吗？比如研究动物符号学时，我们可以轻易发现其弊端。但必须注意的是，不像自然语言，那些抽象的或普遍的符号语义范畴是由这些类别的

隐性性质所决定的。自然世界是一种形象化的语言，在直接交往中，符号是很敏感的区域。而对人来说，并没有可调解的语言。(op. cit，p. 234)

格雷马斯警示我们说，自然世界不应被视为一种特殊符号，而应是一种人们可以发展和琢磨的符号。人们可以将“表意愿望”和“表意实践”区分开。前者的表现形式有时像预兆将要下雨的云，或暗示魔鬼出现的臭气。而后者如原野般的广阔状态，即程序或结果中或多或少的组成成分（不管是先验还是事后），以及作为自然世界“话语”的可分析的人类原型。(op. cti，p. 234)

结果，自从人类的符号化活动试图占据和利用这一块非文化的领域——这种领域也是洛特曼所说的文化域和非文化域（仅仅是人类学意义上的），于是在这一理论中，自然的范畴越来越远。自然科学的成功却是很悖论的过程：自然占领了越来越广的领域。神经和认知科学越深入，文化、符号和精神活动领域越小。有人认为一切科学进步都可以测量：“试图估量一切，计算一切，即使是那些不可估量或计算的，也要尽量使之可测量，可计算——这就是自然科学中的金科玉律。”从符号学视角来看，这难道不是一个悖论吗？

奥古斯特·孔德在其著作《论实证哲学》（*La philosophie positive*）中“普通生物学的哲学思考”（Considérations philosophique sur l'ensemble de la biologie）一章中说：“神学或形而上学是一种解释世界现象的原则，人类是这些现象的直接感受者。而实证哲学不是为人类而设。直接研究世界只能生成发展自然规律的伟大构想，这是实证哲学的基础。这项研究的影响正在逐步扩大，已经运用到对人的研究中去了，比如对一个团体某个时期进行概括总结。”(Comte，1876，pp. 160－161)

另一方面，孔德也告诫——与形而上学说相对——生物学不应该夸大无机科学的作用。

孔德认为，在研究生物有机体时，最好的办法就是比较分析。他强调了以下几点：(1) 比较决定不同有机体的不同地方条件。(2) 性别之间的差异性。(3) 不同发展阶段的差异性。(4) 不同物种的差异性。(5) 在最高范畴下，在生物等级层次下的有机体差异。(Comte op. cit，p. 180)

后来，他却不得不承认这一比较方法运用到人类领域时，寸步难行。他这样写道：对高级生物来说，科学的价值在迅速下降，因为人们具有更高层次的组成和功能。我们几乎不能发现能长期坚持减少生物规模的现

象。尤其是在智力和道德功能上，也很难确认哪一方面将会是唯一的。(Comte op cit，p. 185)

换言之，孔德也认为人类行为的现象越来越个人化，相互之间无法比拟。那么，这一问题在孔德时代的德国哲学中，是如何处理的呢？他们认为，首先，自然在拉丁语中是出生、产生的意思，在不借助外力时出现，比如世界的诞生。其次，它指本质，如人类本质（Michael Inwood，1992）。在这两个定义中，自然并不是文化，同时与艺术和其他人为的事物对立。自然也与人和人的精神对立，从自然（Naturwissenschaften）和人文（Geisteswissenschaften）的词根就可以看出。根据康德，自然科学的先验原则是物质、力量和运动，运动有两个方向：吸引力和推动力。然而在《判断力批判》中，康德思考了自然的目的论特征。在"自然事物本质是有组织的"（Dinge als Naturzweck sind organisierte Wesen）一章，对物体是自然的、是自然的一部分给出了准确的定义：

人从某物或某个身体上获取，此物或身体的内在可能性被视为自然目标。它们的各个部分相互连接，同时有着各自的形式和相互联系，并从自身的偶然性中产生出一个整体，其概念又（在为该对象提供特殊的偶然性的存在中）产生之后的原则，可以说这些影响之原因不得不与目标的最终原因结合在一起。(《判断力批判》，1974，p. 322)

于是，康德认为在这样一个自然实体、身体、物体中，每一部分都被看成是为了自身和整体生存的工具或器官。然而，仅是这样（此实体可能仅仅是为了艺术而存在的艺术品）完全不够，作为工具，它还要为其他部分服务，不是为艺术，而是为所有那些自然生产工具服务。只有这样，那些被组织或自行组织起来的产物和实体才能被称为自然目标。（康德这一陈述后来被视为构建欧洲文化中所有产物和结构的知识体系，这一文化宣称或被人宣称它们受控于"自然"，是自行组织的实体，不管它们是否是社会的艺术作品。）(Kant op. cit，p. 321－322)

然而，康德又补充说："有组织的物体并不是机械的，它受动力驱使。它有自身内在的建构动力，给本身不含动力的物体提供动力。还有一种是向前推进的推动力。可以解释为纯粹的运动（机制）的能力。"（op. cit，p. 322）所以，对康德来说，有组织的实体表明了自然自身的目标和意图，

这些构成自然目的论的基础。它们的特征再也不能缩减为纯粹的因果联系："没有什么本身是无用的，或者是盲目的自然机制。"（ibid，p. 324）

其实，谢林在这个方面走得更远。他借用了中世纪斯宾诺莎的"建构的自然"（building nature）而不是"被建构的自然"（builded nature）的观点。自然包括精神领域的发展阶段、进程、等级，谢林称之为"力量"（Potenzen）。自然的发展阶段多少与人类的发展阶段平行。自然智慧地转化为坚实的存在。

黑格尔批判了谢林的自然哲学观，特别是类推论，但他接受了谢林的石化智慧说（petrified intelligence）。可是，黑格尔并没有仔细区分逻辑学和自然哲学，在他看来，逻辑学把自己解放出来，自由地成为运动的一分子，并把自己定位成外在的或直觉的。决定（Entschliessen）意味着开始、打开，但前缀"ent-"却意味着分离。因此逻辑理念并不直接转化到生活之中，但是自然却回到原初，仅留下空间。此处，有很多阶段，其中包含机械学（时间和空间，物质与运动）、物理学、有机物理学（有机生命等）等。在每个阶段，生物种类在逻辑上进行连接，进而转化至更高阶段。自然没有历史。

然而，黑格尔的核心思想认为思想——即使可以观察研究自然——本身也是源于自然的。但倘若自然世界仅是由脱离思想的单位和过程组成的话，这也是不可能的。黑格尔哲学理论中尚未解释清楚的就是，他所说的自然是否是自然科学家认为的自然，或类似的东西。再者，什么情况下自然现象可以作为与偶然理念相对的先验前提呢？假如自然有一些大体的规划，并且其实现途径是偶然的，黑格尔便拿现象与概念决定因素做对照。但是具体的差别在哪，黑格尔并没阐明（在此我根据英伍德的解释对黑格尔的理论作了总结）。

黑格尔并没有被谢林的自然可以被混合的思想所同化，他认为精神与自然在进行斗争。他支持霍布斯的观点，认为自然的状态意味着全然的混战。当人在思考某物时，他同时也在改变它。因此，人类在思考自然这个问题时，自然就变得不那么疏远了。人类的实践行动就很好地解释了这个原理，例如公园的形成，文物的产生等。

而对自然这一词汇最具影响的解释由席勒提出的，我已经在其他地方探讨过歌德对自然的理解问题，特别是在他的《植物变形论》（*Metamorphose der Pflanzen*）及其对音乐理论方面的影响（参见 Tarasti，2003，

pp. 3—25)。在席勒的文章《幼稚与感性》（*Über naïve und sentimentalische Dichtung*）(1795) 中，我们可以看到他对自然概念的有趣定义。这篇文章以定义自然观念醒目开篇，说“自然”本身也是我们自身的概念：

生活中，我们经常会对植物、矿物质的本质、对原始世界的生存方式和农民等产生热爱和感动，这并不是因为他们能够愉悦我们的感官或满足我们的好奇心（因为从相反角度理解也是正确的），而是因为他们是自然的一部分。即使是思想深刻的人，也不缺乏这种感知，只要他走出家门，住在乡村，或者回顾往昔，就能够感受到自然建构的这一切，并为之惊讶。(Schiller，1795/1997，p. 3)

照席勒所说，我们对自然的理解是不成熟的。在我们看来，艺术和自然是相反的。“这里所指的自然，就是有自身法则的此在，自身稳定的实体，依靠自身和不变法则的存在。”(op cit，p. 3) 在列出各种不同的自然对象之后，席勒这样阐述道：

我们所热爱的不是物体，而是通过物体所显现的理念。我们热爱物体中静默的、富有创造力的生命，物体自身静谧的活动，通过自身的法则、内在的必然性与自身永远连接在一起的存在。(op cit，p. 4)

或许有人还不明白我们这篇文章中所理解的“自然”和“有机体”的概念。

它们（自然物体）是我们过去所是，也是我们将来所是。我们是自然的一部分，我们的文化带领我们回到追寻理智与自由的年代中去，把我们带回自然中去……我们是自由的，我们必然改变，而它们将继续保持原样。(op cit，p. 4—5)

事实上，席勒以“幼稚”的态度探讨了象似符号的关系。他的“必要”范畴代表了人和自然之间的类质同象（isomorphism）。而他的概念“自由”与任意性、规约性等符号关系同意。我们可以随心所欲地说自己

想说的话。这样说来，我们在符号过程中与自然分离。

施莱格尔在论文《诗》中，将诗歌分为两类。一类和席勒相似，但在基本方面又不同：在思考什么是有机/无机艺术和音乐时，施莱格尔的定义很严格（实际上他的定义和克里斯台娃对子宫间/符号秩序的定义大同小异）。施莱格尔把诗歌分为自然诗和艺术诗。"艺术诗代表了不同诗体的发展历史，它们相互混合。自然诗通过诗歌艺术来表现，但它更为永恒和普遍，因为它是基于人类的自然基础之上的。终于，我们通过这一方式拥有了艺术的自然历史。它描绘了艺术的产生和起源，并且只有这种艺术表现机体对人来说是自然的。艺术的自然机体是人类可以表达内心情感的活动，最常见的工具就是语言、音调和手势。它们是诗歌、音乐和舞蹈的基础。"（A. W. Sdchlegel，1994，pp. 102—103）

他的区分和我们对"有机"和"非有机"艺术的前提假设是一样的。有机艺术和非有机艺术通常像自然诗与艺术诗的关系一样，相互穿插，融会贯通。

继续推理，我们可以了解从教堂神父和远古思想者到"现代"文明的爆发这段悠久的西方"灵魂"发展史。"现代"意味着人类开始意识到其内在性——同时也认识到自己同自然宇宙秩序的差异。自然神论者约翰·洛克认为这个秩序是上帝创造的，人类生命属于神圣世界的一部分。当我们考察"事物的秩序"时，我们意识到了这一点。事实上，当我们聆听与我们同在的自然之声时，我们在浪漫主义中回到这一认识，我们再一次与宇宙融为一体。正如查尔斯·泰勒总结的那样："我们必须在内心重建与自然动力的联系。"（Taylor，1989，p. 370）

这一学说与之前的自然神论兼容并存，这一理论认为神圣的秩序存在于自然或存在于作为自然一分子的我们之中，形成于浪漫主义诗歌的修辞之中。席勒有一首诗是这样写的："透过所有的音调/在五彩的世界/绘制微弱的声音/听的秘密"（Durch alle Töne tönet/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/für den der heimlich lauschet）。它包含了相同的含义。席勒在"幼稚的"态度中再次发现与自然的统一，但"感性的"态度认为事实上我们与自然分离时却仍然渴望着它。歌德说：天才就是恢复天真。在精神上，人类回归自然。

但是关于浪漫主义思想，泰勒还认为自然须通过人类行为表现出来，这也引导我们理解浪漫主义的表现理论。每个人都是与众不同的个体。这

种独特性是我们生存在这个世界上的准则。个性差异同时体现在平凡里。但它却不是德里达后来所理解的“延异”。德里达的“延异”是从宇宙中脱离出来的原初秩序的一种。这也致使人们可以给自己的符号随意定义。当自然或被意指的领域被推到符号分为能指和所指的分界线后时，它们是无可辩驳的。现在要立即找出可以越过这条界线回归自然的象似、同形或等同性是不大可能的。所有越过界线的都代表他者。然而，在此领域人们可以尽早深入了解“他者”哲学观的深层并非人类最早的哲学观。最后，如席勒所说，我们最终又成为自然的一分子，归于宇宙，回到事物最原始的状态，所有的区分都消失殆尽。

事实上，符号过程最重要的事件也就这样形成：独特的差异产生了，德里达的延异（能指与所指的差异）应运而生。它们之间的任意性和规约性标志着人类与“自然”和宇宙分离。此外，这个简图中的分界线也可以代表符号结构的第三种关系。它可以把二元的符号理论转为三元符号理论。约翰·迪利在他的哲学追问中强调说符号不是任何一般物体，甚至也不是任何“事物”。符号是一种关系，由于迪利属于皮尔斯学派，他相信是第三种因素——解释造就了它。

在二元符号理论中，能指与所指被分开，但它们通过短横线连接，也可融入整个领域，在能指与所指之间没有人类的领域，在这个领域签订了任意的表意契约。在此，模态开始施展力量。在此，“某人”制定契约。这里的“某人”当然指海德格尔的常人，也可以是表意过程中其他实体——又或是一个国家、一种文化、一个群体、一个学派，又或是为自身利益而设定符号的统治者。

旧式（索绪尔）的二元符号理论：

$$\frac{\text{能指}}{\text{所指}}$$

新的理论把二元转为了三元：

能指

× ⌇ × ⌇ × ⌇ ×

所指

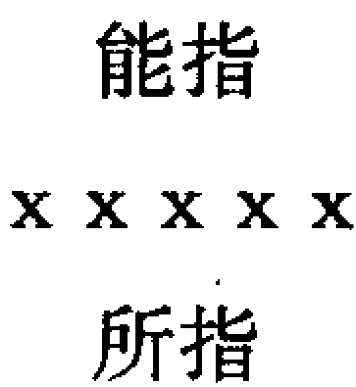
图 1

在新的符号图式里我们可以引入西方文化的二元范畴，比如自然/文化。自然被文化压制了。根据浪漫主义观，当主体聆听自己的心声时，自

然与之对话，此时自然可以透过那些线、墙、过滤器或者托盘等显现出来。

有时它也通过一些行动者言说，比如在歌剧《莱茵的黄金》中与众神和巨人作战的大地之母埃尔达（Erda）。文化和文明几乎可以等同，这也可以给自然予以解释。当自然之声通过“符号子宫间”被人聆听到时，人们会联想到克里斯台娃的“符号秩序”而不是文化。罗兰·巴尔特把克里斯台娃有关文化和自然的观点应用到文化歌曲和自然歌曲中。在能指的领域里，人们可以引入柏拉图的洞穴理论（那里悄然凸现关于现实世界的理念）。在保罗·利科看来，分界线代表了拟像。所涉及的还是显现/内在，言语/语言，或西比奥克的语言/口语背后的模式系统；也可指表层/深层结构，同一性/差异性等。可以无限延伸。

大部分符号过程的形成都根据此图表。但是这条横线指什么？一道墙，一扇门，一个过滤器，还是一扇窗户？如果我们从底部画个箭头上来，这又代表什么呢？



这个箭头代表原初的符号运动、力量、能量，它们产生表达，即德语中的“Ausdruck”吗？而在我看来，向下的箭头代表于克斯库尔所理解的“记录”（Merken）观念，而向上的运动和“评论”（äussern）同理。于克斯库尔的“活动”（Wirken）阐释了能指和所指之间的横线内发生了什么，这是一种符号行为。

还有另一种必要的他性，与我们暂时的存在息息相关。我们不知道未来会发生什么，即使各种自然迫使我们把自然想象成有目标指向的实体，如康德所说的具有某种功能。自然有自身的目标。认识它们，我们可以猜测他者如何变成同一。我们应该和自然的目标统一。浪漫主义者认为自然代表了人类的心声，当人类成为他自己，对自身具有意义时，也成为宇宙的一部分。通过这一方式，超验的宇宙秩序在人类的内在之维中得到实现。但为什么我们的心声要被其他人在某处听见呢？施莱格尔的诗也仅仅只是假设了有人聆听，但并没说是大胆地听，而是在“偷偷地”听。这意味着人类通过与世界的外在对话、交往是不能发现自身及其宇宙的。人只

能在与自身的自动交往中才能发现。泰勒的“表达说”论道：人类至此还是和宇宙分离，人类必须通过某种方式向某人表达自身才能找到自己的定位。这一点比任何拟像说和模仿说更为明确。人类不仅把自然复制到自身的符号中去，也通过符号来表达自己。胡塞尔对意义符号（Bedeutungszeichen）和表述符号（Ausdruckszeichen）最独到的见解之处就在于此。泰勒认为表达理论已经成为“现代”课题的主要内容，他是对的。当我们远离宇宙，浪漫主义者用直觉感应自然之声，人们表达内心，也表达宇宙，最终又与之融合。倘若这个连接不成功，我们则又回到后现代时代：每个人，每个社会，每个文化，每个风格都不在意其他主体的表达。要把各种个体相互连接起来，并没有什么统一的标准，在康德哲学里，同样没有强制的标准可以把不同主体统一起来。只有基于偶然品味的评价所做的个人解释。因此后现代也是现代的延续，但更衰退。

对于符号理论的哲学阐释，已经介绍了很多说法，但这里还有必要介绍思想家雅各布·冯·于克斯库尔。尽管他仅仅在最近几十年对符号学产生影响（当然也不可忽略他在意大利的影响及乌戈·沃利的《口语交往》），他正是生物符号学的创始人。

于克斯库尔的思想体现在其文章《理论意义》（1940）中，文章表明生物学视角绝不等同于孔德的“实证哲学”决定论。完全相反，我们在生物学的内核中找到了合理的形而上定论。于克斯库尔认为自然界的运动不是机械的因果关系，而是建立在两个重要的基础上的：记录（表意）和活动（反应）。他认为任何物体都可以作为一种意义载体。这句话大致有两种意思：第一，物体是符号的承载者，被主体所接收。第二种就是他所称的意义接收者。然而，不管怎么说，一个主体想要接受，就必须拥有某个特定的器官。

于克斯库尔认为自然中一切表意形式，从云的形状到漂浮在云中的毛茛花冠，都是有意义的。表意形式有一定的持续性，它们不是由机械的客体而是由某一主体创造而成的。所有动植物的器官与形式包含了表意的因素。下图就阐述了这一特征：

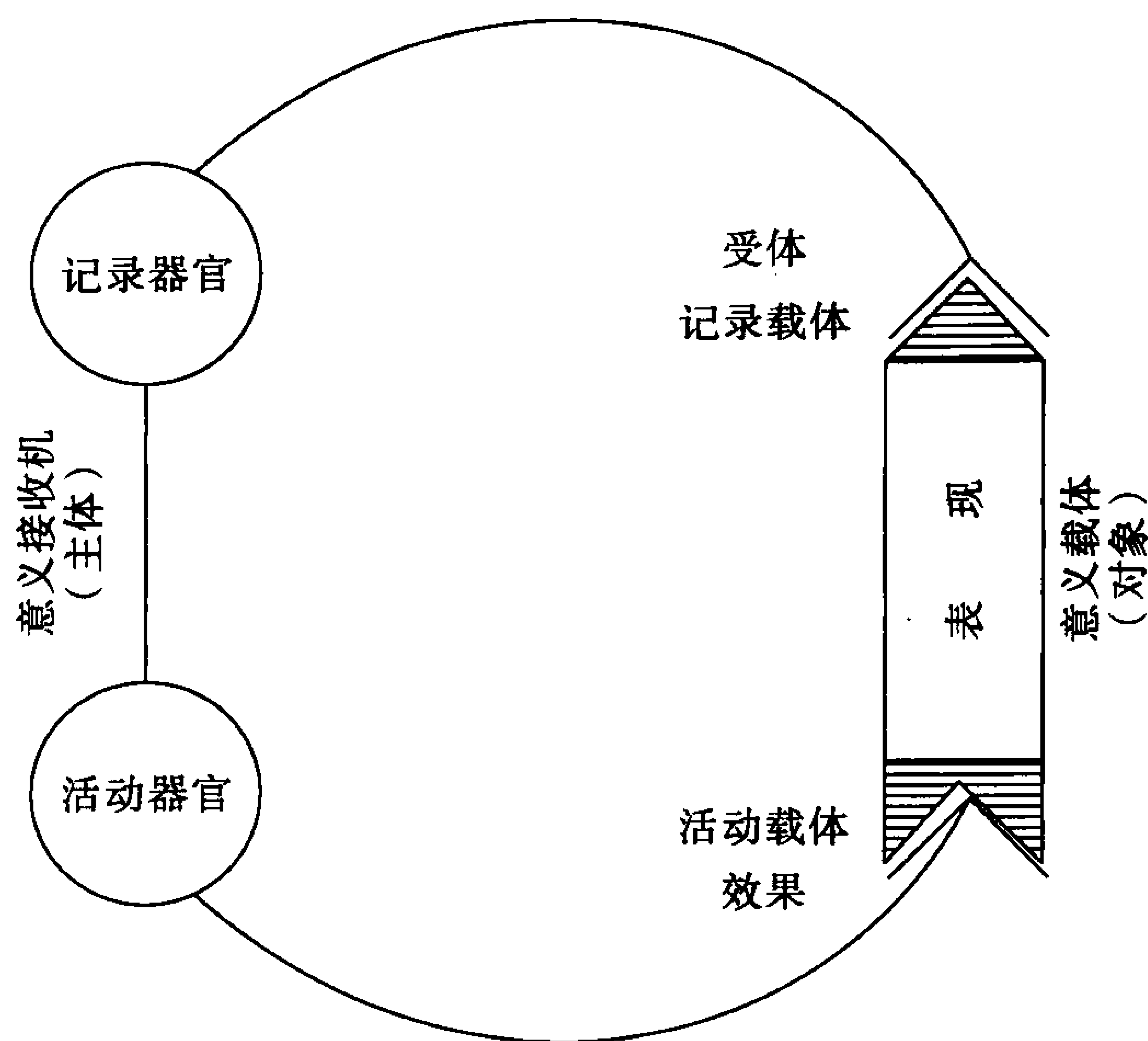


图 2

于克斯库尔最重要的论点是，他认为每个有机体存在于自身表意的主观世界里（周围环境）。总的来说，没有客观的环境。当我们徜徉在草地上时，“草地”会根据植物、昆虫、牛群或人而意味着完全不同的现实。他把每个有机体比做一个时钟机制，拨动相应的连接部分，它就开始滴答走动。用于连接它们的纽带就是来自周围世界的符号，是周围世界所接收的恰当的意义载体。

对于克斯库尔来说，每一个有机体都有自身的“自我-声音”，这些声音最终构成有机体的生命节奏。于克斯库尔曾观察过一只正在织网的蜘蛛，那只蜘蛛并不看自己织的网是什么样子，也不看网结得有多密，就像飞虫飞到网上时也什么都不看一样。蜘蛛在飞虫飞来前织网，因此它不会根据某一飞虫的固定模式去编织，而是在脑海中预先想好飞虫的基本模样。于克斯库尔说道：

哇！我听到机械的呼声了。这样的话，周围世界理论成为了一种形而上学。它们超出现实世界，去寻找那些积极因素。真是太好了。除了神学，周围世界学既是当代的物理学，又是形而上学。（Uexküll op. cit, p. 21）

生物体是由众多不易察觉的感官组成的。它制定了构成有机体特质的时间准则和空间准则。因此这一准则对飞虫和蜘蛛自然也有效。在它们之间存在着一种必然联系。在现象的背后，各种原初的图像和旋律通过全面的表意计划得到实现。于克斯库尔说所有的器官主体和器官旋律形成有机体的交响乐（op. cit，p. 31）。植物中的意义因素和动物的意义载体是相对应的。

就像二重唱的音符必须和另一个音符相对应一样，自然界中的意义发出者和接收者也具有对位的关系。只有当我们从这个道理中推断自然本身的构成学后，我们才能很好地理解生物体形式的发展。

于克斯库尔的理论精髓在“自然的构成”（Die Kompositionslehre der Natur）（op. cit，p. 32）一章中得到很好阐释。所有的自然现象至少都建立在两个基础上，就像最小的两个和谐因素是共存的节奏：客体的意义携带者和主体的意义接收者。当两者和睦共存时，有必要分清哪个是主体，哪个是客体。

如果我们通过有机体了解了“功能”领域，我们就能表意和反应（记录和活动），它们对应出现（有点类似巴赫金的对话）。于克斯库尔生物学的符号本质已进一步被他的儿子图勒·冯·于克斯库尔所阐明（例如在他的论文《内在符号过程》中）。据此，我已经考察了两种符号，包括内符号和外符号以及它们的相互作用（详见本书第二章）。那里，我们不是在进行实证哲学的还原，如非尔现象可以完全简化为F-现象，或物理学现象。而是相反。

当我们通常将自然和有机体归为认识论范畴时，我们试图解决问题本身，或者探寻我们的意义。图勒认为他父亲的周围世界理论思想和皮尔斯的三元符号学是相当符合的。但没有理由推断这是唯一与周围世界论一致的符号学理论。周围世界的概念无疑是类似于格雷马斯的同位素现象和洛特曼的符号域或更具体的文化。一个有机体，符号行动者或主体，如于克斯库尔所说，可能跌入属于自己或不属于自己的周围世界或同位素，它可以落入它自己的符号域或外界的符号域。每一种文化也有自己的“自我-声音”，通过它来识别并鉴定它周围的标志（记录），以及在它周围的非文化领域活动。那些不属于周围世界的，则属于他者。

有机体和周围世界、同位素或者符号域之间具有哪种动态关系呢？我想提出以下五种不同情境的选择方案：我们可以用“符号细菌”或“符号细胞”或者“符号行动者”等术语，这些概念可以覆盖生物和文化方面，既包含动植物世界也包含人类世界。其功能如下：

1）符号细菌从周围世界中“有机地”产生：它存在，并且感觉在家。周围世界是符号细菌在符号意义上的故乡，家园。

2）符号细菌与周围世界的关系是时间或历史的过程，随着它的生长，它或能够逐渐进入周围世界或者越过它（歌德比喻哈姆雷特的性格特点就像一颗橡树的种子种到了小罐里）。

3）符号细菌生存在一个复杂的周围世界或有多种同位素的环境中，它要么很好地适应周围世界，要么毁坏周围世界。事实上，“有机”就意味着符号细菌的能量或者适应多变环境的能力。例如后现代社会就为主体活动提供了一个自相矛盾的文化域。

4）符号细菌在周围世界中生长，但是又按照自己的固有“符码”向不同的方向生长，最后，往往超越了周围世界，战胜了它，甚至使周围世界转变为适合自己的模式。这就是符号行动者最突出的特性——最后它们完全控制了自己的周围世界。

5）符号细菌再一次被植入一个陌生的周围世界（就好像符号行动者转移到另一个文化环境；一种动植物被转移到另一个地方，一种艺术品的早期风格被借鉴到另一处作品中）。它可以自己调整，也可能与周围世界不进行记录/活动的对话。之后，它便开始让周围世界逐渐成为自己熟悉的模样。这不是由因熟悉而活跃的移情因素，而是外在的识别、建构，使他者转为同一。

第十二章　内/外在符号、领域与世界

在符号学研究生涯中，我发现符号功能与行为中最为关键的哲学问题是：现实中我们周围和自身内部的符号由我们自身创造而来？还是独立于人类活动的客观实体，由外界施加而来？当然，这个问题也是长期困扰人们的主观性与客观性问题。

带着这一问题，我对知识（knowledge）与智慧（intelligence）进行了思考，得出以下原理：我们对外在投入的智慧越多，将之客观化为各种符号产品，如机器、电脑、媒体等等，那么留给自身的智慧就越少。相反，我们周围的智慧越少，我们自身内部的智慧就越多。这可以解释为什么沙漠中孤独一生的神父撰写的沉思录对当代人仍然具有启迪和现实意义，还可以解释我们为什么总是对神话着迷：引用列维－斯特劳斯的名言，这些文本是人类在“只能与自身交往”的条件下产生的。受此假说的启发，我们可以理解为什么传媒时代的人们，整日沉浸于电脑与网络，可是在理性思考方面却还不如19世纪那些仅靠推演就建立了关于存在、视界与预言的强大体系的德国哲学家。阅读这些哲学家的著作仍然受益匪浅，尽管他们的知识比当今欧洲的中学生要少得多。

经过思考，我发现这些问题与我称之为“存在符号学”的新理论也有关系。更巧合的是，我思考的问题在西比奥克的概念中找到了共鸣。他精妙的理论构思在图勒·冯·于克斯库尔、沃纳·盖格斯和约尔格·赫尔曼撰写的《内在符号过程》一文中可以豹窥一斑。文章将内在符号过程简单

地定义为符号在生命有机体内的传输，同时作者认为内在符号过程直接与生命有机体的环境相关联。早在20世纪初，爱沙尼亚生物学家和物理学家雅各布·冯·于克斯库尔就创立了两个关键的概念：周围世界（Umwelt），指有机体的主观的现象世界，“自我”的世界；物理世界（Umgebung），指有机体真实的物理环境。这一区别产生两个符号结果：（1）动物与人类交织成一张符号过程的网络，这个符号过程将他们与环境连接起来，并根据他们对环境的主观理解，将这一环境转换成周围世界，来保护他们自身。周围世界最终与格雷马斯所理解的自然世界（le monde natural）相同，这里的“自然世界”不是指“自然的”世界，而是指已经符号化了的生命世界。(2) 这些符号具有私密的属性，也就是说只能为编码的主体所理解——对于其他人来说，他们仅仅是“噪声”而已。

图勒·冯·于克斯库尔（雅各布·冯·于克斯库尔之子——译者注）继续陈述道：“将客观的环境转变成主观宇宙或个体现实，这一外在符号过程要求在动物与人体中建立免疫学和神经意义上的‘反向世界’或‘内在世界’，这是一个内在符号过程。”借此，他引入另一概念——“外符号过程”。从此，冯·于克斯库尔发展了意义理论，这种意义源于内在因素和外在因素之间的相互作用。例如，有嘴（内在因素），就必须有食物(外在因素)；有脚，就必须有地面；等等。结果是如果没有这一持续的相互作用，那么称作符号所指的事物不会如此存在（在此我们运用了从乔治·赫尔伯特·米德到查尔斯·莫里斯的美国符号学实用分析原则)。

接下来冯·于克斯库尔思考了“某人”（somebody）的问题，在皮尔斯的理论中，“符号代表某人的某物或某种能力”。据此，他得出符号的“自我”与“非自我”原则。在最初的细胞层面，就流行了一种“自我”原则，在此基础上，人们建立了人类免疫体系，即消灭有机体内病毒的能力。他的“自我”原则总共要经过内在符号过程的四个层面。从基因和酶及其“对话”的最低层面上升到细胞间的交往（第二层），再到神经系统中通过电子信号，细胞合成器官（第三层），最后到翻译过程（第四层），在这一层面自身从内在符号过程转向心理符号学——经验或者现象世界——的意识层面。在冯·于克斯库尔的体系中，尽管人类的内在符号过程在我们内部发生，但我们与其的关系却完全是外在符号的，这似乎有些自相矛盾。也就是说，我们完全没有意识到内在符号过程的发生，“我们外在于一切内在符号过程，不管它们发生在神经系统还是免疫系统，这是一

种悖论……而我们又内在于一切符号过程，通过符号过程，外在世界和我们的身体作为有意识的现实向我们显现。……也就是说，一切有意识的、经验的、外在现实都是发生在我们大脑中而我们却无法理解和体验的内在符号过程的翻译。"

我无意炫耀图勒·冯·于克斯库尔的理论，借以指使符号学家马上将这些生物符号学术语运用到对心理层面或者内在/外在世界的表述上。相反，我将使用内在/外在两分法，重释一些早期的符号理论，这些理论的某些方面与存在符号学息息相关。芬兰哲学家乔治·亨利克·冯·赖特曾经警告不应该在生物科学中使用语言学概念来打比方：细胞与细胞之间的交往不可能与人类的"发送者"和"接收者"之间的交往类似。后来，冯·于克斯库尔建立了一套从微型符号学到现象层面的完整的生成体系。意识到这一点，我们可以假设符号按照皮尔斯的模式进行过渡：从生命有机体，到符号，到解释，最后到意指对象。

我很看重对内在符号的和外在符号进行区分，作为一种主要的探索性方法为新的符号理论开辟道路，来丰富符号学理论。不仅如此，在本章开篇我没有深入探究生物学和药学理论，为我接下来的思考寻求"客观"证明。确切地说，我还想扩展理解的视野，以便将一些经典符号学和哲学的概念具体化。在解释内在和外在这两个概念时，我采用了一种完全不同的方法，也许这不是人们臆想的方式，甚至可能还是错误的，但我认为我自己有权力犯这些"错误"，只要这样做，我可以成功地创造一种新的解释模式，成功地详述新的符号概念，并严格地在我力所能及的范围内判断这些概念的实用性。实际上，我的音乐符号学理论已经使用了这些概念如"内在/外在"（inner/outer），这一对中心范畴是从康德—格雷马斯的时间、空间、行动者模式借鉴过来的，它与内在和外在符号过程的原初意义没有很大区别。许多音乐过程包括将外在内在化、将外在符号转换成内在符号的过程。因此，从形式上讲，一首乐曲可以比喻为一种生命有机体（这一观念适用于任何文本）。

根据现代生物学的观点，在所有层面上有机体功能的基本条件都是对"自我"和"非自我"作出区分。无独有偶，这一观点有同论可证：谢林在论述超越的唯心主义哲学时提出"我"（das Ich）和"非我"（das nicht-Ich）的原则。黑格尔也有过相同论述，他在《逻辑学》一开篇就提出了他的辩证模式。沿着这一思路再远一点，英国黑格尔学派的麦克塔格

特在《存在的本质》（*The Nature of Existence*）中论述道："我们已经得出结论，所有存在着的都是精神的，系统中起决定作用的首要部分就是'自我'，在这一等级次序中第二部分是感知。此外，'自我'在宇宙中占据独一无二的位置。他们是首要的部分，又是可洞察的部分。"

这一论述为我先前提及的内容——当智慧作为内在符号时处于最佳状态，符号现实与符号过程的基本问题是现实在何种程度上是内在的，又在何种程度上是外在的——提供了新的解释，实际上我已经通过新的术语重建了新的解释。另一方面，早在图勒·冯·于克斯库尔的研究中，就已经发现了内在/外在的区别总是相对的，并且取决于研究所聚焦的层面。

接下来，我将有意识的符号主体或者"我"作为"支柱"，把"我"在概念化自身和世界的体验定义为内在的。通过这种方法，我将自己的反思与其他主体符号理论（如克里斯台娃、格雷马斯的模态）联系起来，同时也与存在符号学理论中提到的存在主义哲学联系起来（如海德格尔、萨特）。我认为对内在和外在进行区分，对符号过程的内在和外在进行区分，就将经典符号学知识进行了重组。受此观念启发，可以将道德哲学和价值论紧密地织入符号学思路中去。

道德原则是否属于内在范畴（如康德的范畴）还是属于对外界和自然（如享乐主义）或者社会进行内化的外在原则，这并非道德的中心问题。芬兰人类学家爱德华·韦斯特马克在经典著作《道德观念的起源与发展》（*The Origin and Development of Moral Ideas*）（1906）中，作了支持本论点的如下阐述："道德概念最终建立在情感的基础上，这种情感既包括愤而反对又包括欣然赞成，这是不争的事实，即便某些学派的思想者百般否认，也徒劳无益。"如果将道德概念置于符号学领域中，则它是内在的。也就是说，它们建立在某种情感反应的基础上，通过这种情感反应我们设想某种现象（意指对象）是好的还是坏的（道德）符号。主体思想中的情感判断通过这种方式形成一种解释，例如将谎言判定为不道德的符号。同时，韦斯特马克注意到道德判断也可能具有客观的特点。他摘取了音乐中的例子来陈述：

审美判断，无疑有情感的因素，同时也具有一定的"客观性"。评价一段音乐是美妙的，我们不仅指它给予了我们美的享受，而且还潜在地假设它对每一位通晓音乐者产生相同的作用。这种客观性判断的纯粹主观的

源泉首先来自于人类精神建构的相似性。

社会学家韦斯特马克最后得出结论，“社会是一所学校，人们在那里学会区分对错。”用我们自己的话来说，好与坏是外在习得的，而不是内在的传达。与之相对应，韦斯特马克认为道德的起源是客观的和外在的：“在早期社会，实践中不存在意见分歧，一切普遍性特征或客观性来源于道德判断的最初时期。”这些反思自然可以延伸至这样一个假设，一个特定的社会形成一个内在的世界，它具有自身的内在符号过程，并与其他外在于其体验的社会和团体相联系。这一观念导致了文化符号学的产生，洛特曼将这一理论用作文化理论阐述，而克里斯台娃用来分析主体，此时异类被视为主流文化的外在符号成分。

我列举上述例子仅仅是为了表明内/外（endo/exo）两分法很适用于分析现实的各种层面，如冯·于克斯库尔所阐述的四个层面的融合：从心理世界的现象出发，进入奇异的通灵地带，再上升到社会和文化层面。

在我们的定义中，经典符号学的主要理论属于外在领域。它分析客观存在于我们意识之外的物（Dinge），在最广泛的符号意义上来研究文本。但是如果我们想要探寻符号的功能，符号内部的规律，符号的性质，甚至符号的“灵魂”，那么我们只有沿着弗洛伊德·梅里尔的思路。梅里尔进一步发展了皮尔斯的符号学，他质询：“成为一个符号意味着什么？”或“我们与符号怎样进行互动？”

我们假设符号可以分成两类——内在的和外在的——这与其他分类原则有些巧合，如谢林的自我（Ich）与非自我（nicht-Ich）、克尔凯郭尔的主体与客体、洛特曼的文化与非文化、萨特的自为世界（être-pour-soi）（自由塑形的符号世界）与自在世界（être-en-soi）（固定现成的客观符号世界）等等。那么这两大领域与存在符号学的基本概念——此在和超越有着怎样的关系？存在不只属于内在符号，其基本成分在内在符号之外的外在符号领域中形成。此在可以定义为这两大领域之间的持续互动。那么主体自身的内在符号领域是否要转向超越的外在符号领域呢？符号运动并非完全超越时间-空间-行动的关联，在这一领域中，应该存在特殊的超符号（trans-sign），它们在本质上是元生成（metagenic）或元符号实体。

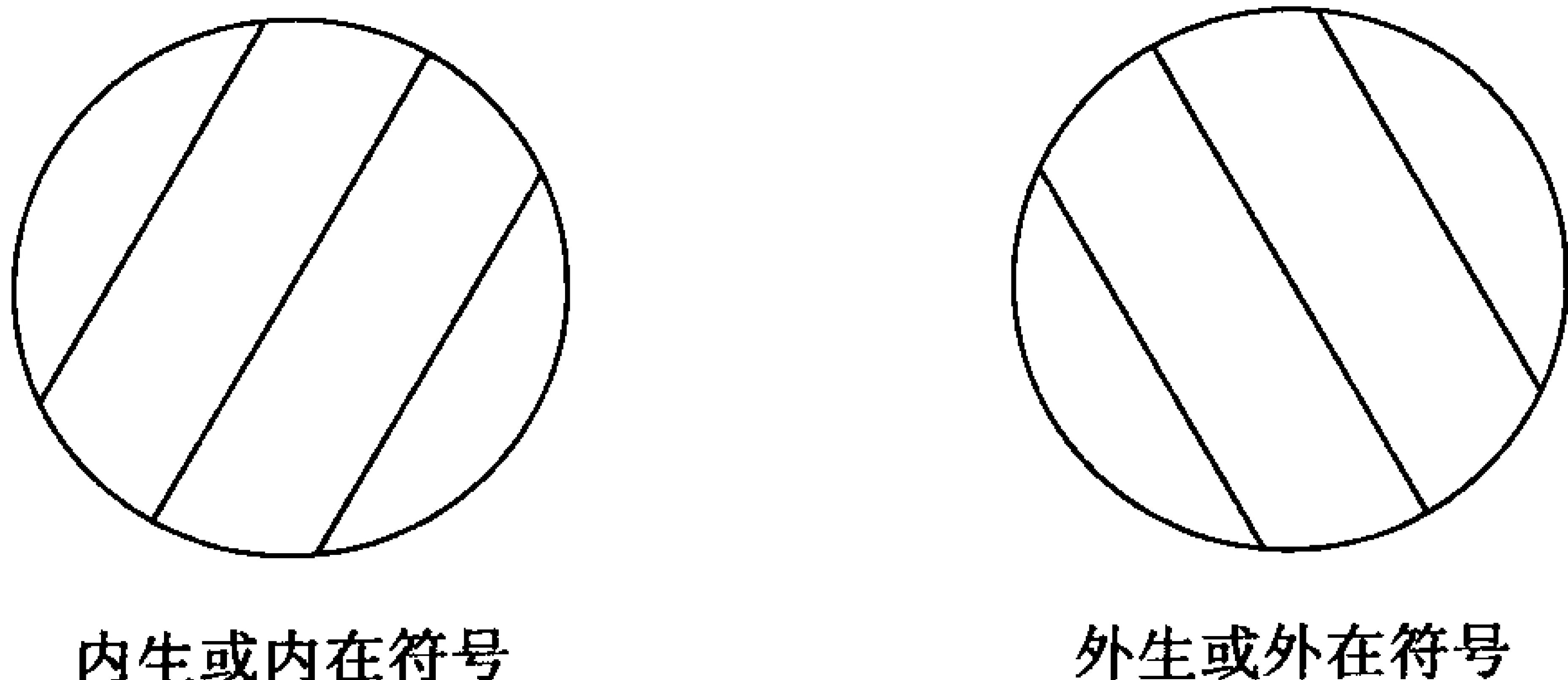


图 1

上述两分法与互有分歧的唯心主义和现实主义哲学流派相对应。根据唯心主义原则，内在符号的主体能够理解整个宇宙，即主体之外的整个区域。在这种理论中，外在的基础是内在。如哲学家所述，唯心主义建立在内在概念能充分解释整个外在世界这一信念之上。相反，现实主义的态度则坚持认为主体思想中一切内在现象将简化为外在现实，只有当它们表现出外在领域的来龙去脉，这些现象才能获得了客观合法性。如此我们面对两大不同的认知逻辑学（epistemological）立场，其根基分别存在于不同领域。

这两大基本的符号类别与符号的经典定义有任何关联吗？可以认为皮尔斯的第一性与内在接近而第三性与之相距甚远吗？指示符号自身就可作为一个内在单元：烟是火的外在显现。毫无疑问，一个本质的区别在于内在符号由主体通过内心来感知，它们属于主体的内在现实。例如，在麦克塔格特的体系中，意志和情感是外在的，到它们直接朝向某物，但是独立于认知（注意这一论点与格雷马斯的“内在感知”和“外在感知”概念的对应）。“我们能将‘存在’的性质定义为欲望吗？对我来说‘存在’似乎是简单的、终极的，不能去定义……”但在另外的论述中，“所有的欲望是为了某物……不管欲望是什么，肯定都存在一个认知状态”。（[1927] 1988，pp. 132－133）

相反，外在符号属于人人能察觉的经验现实。例如，在医学符号学中，人们寻找外在符号——内部状态的客观征兆；在学术领域中，科学家和相关人员的内在工作是寻找外在符号（或曰“结论”）。人们的一切批评和评价建立在传递观点的外在符号基础上。于是下列问题成为争论的重要焦点：是什么原则让我们根据外在事实对内在性质进行正确的推理？极端的行为主义者将此问题颠倒过来了，认为一切都蕴含在外在行为中，所以应该在外在行为中理解；一切都是从“外部”进行编码。事实上，“内在”

并不存在；内符号的领域被降格为不明确的“意义效果”，甚至在格雷马斯符号学中，只有可见的事物才具有重要性——这已经成为了媒介社会的金科玉律。

如果所有的符号都可以根据这两条规则来进行编码，情况就简单了。但是，有些以外在符号形式出现的内在符号，必须在外在符号领域来理解。与之相对应，一些外在符号必须在内在符号领域来解释。这两大领域都被来自外部的符号穿透了：

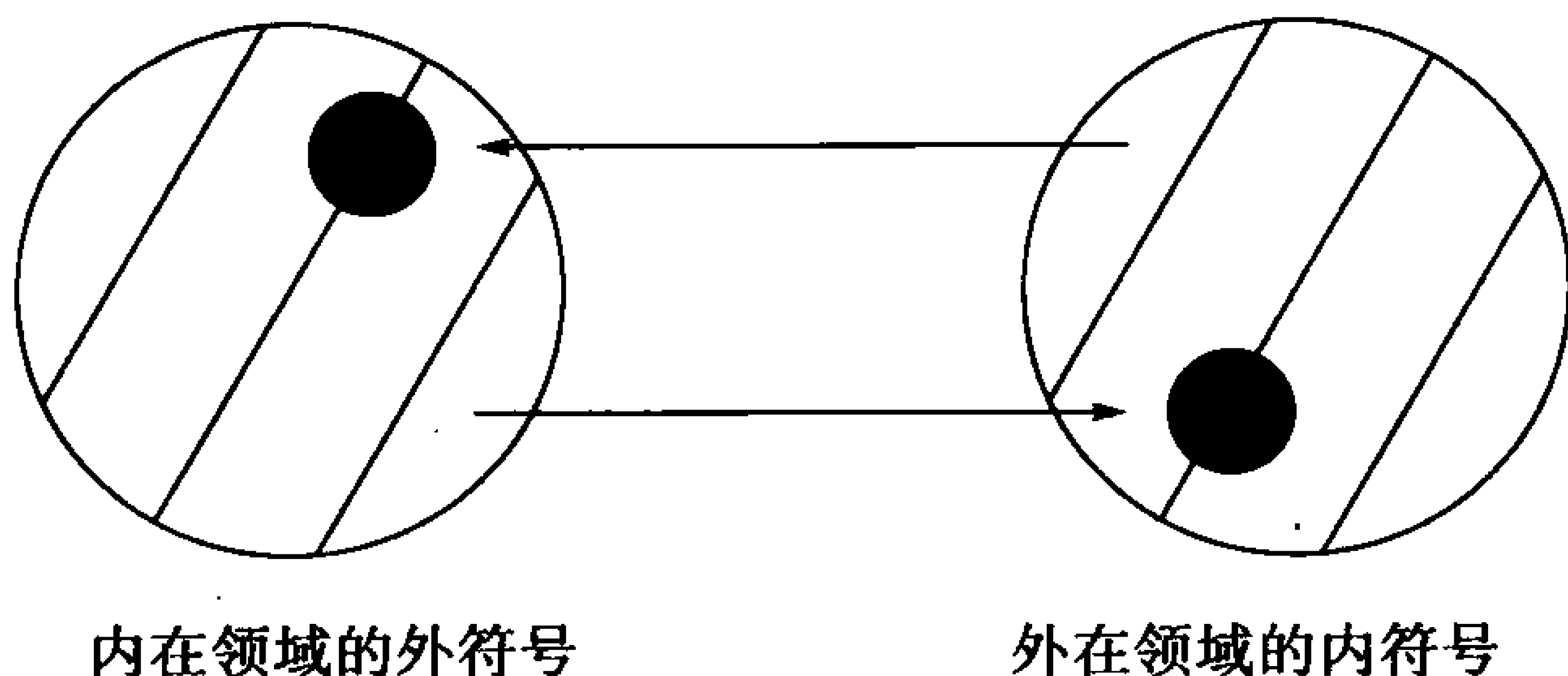


图 2

所有这些例子有何实践意义？我从大家熟悉的领域中选一个例子来说明吧。当我们在理发店排队理发或在诊所等候看病时，往往会漫不经心地翻阅周刊杂志，至少芬兰会出版一些提倡所谓“自然”或“完美”生活的刊物。在一份名为《保健》(*Voi hyvin*) 的杂志 1995 年 6 月刊上，有这样一篇文章，作者是丹尼丝·林恩，他故意使用了具有符号意义的标题——“符号指明方向”。标题下有说明文字：“宇宙向我们耳语。它发送符号，而我们根据这些符号在关键时刻作出重要决定。因此，倾听吧，凝视吧，向往和理解它们吧！”文章开头就像一段介绍符号学的文字：“你总是被各种形式的符号包围着，不管你是否意识到……大多数符号能被我们发现，有的则以香水、声音、触摸、预兆或本能的方式出现……符号能够帮助你了解自己，帮助你寻找前行的方向和生命的意义，还能揭示你与自身潜意识的交往。”

文章继续提出如何吸引符号的建议：例如，一个人能不动脑筋，就让手指“找到”正确的位置，做翻页的动作。文章提到人们会创造条件让符号出现。当你碰巧偷听他人谈话时，通常能从中发现符号。例如：“排队等候取钱的 X 女士，听见她前面的女士谈论汽车轮胎爆炸一事。然后她走到自己的车旁，注意到其中的一只轮胎有潜在的危险；于是她警惕起来，将那只轮胎修好了，避免了意外的发生。”另一个例子：“安蒂看见一个

人，那个人使他想起了30年前的同班同学莱斯。安蒂立即想跟莱斯联系，尽管他们毕业以后没有任何交往。莱斯很高兴有安蒂的消息，'太高兴了，我一直想跟你联系——我们想组织一个同学会！'"

这些故事讲述了这样的情境：外在符号被解释为内在符号然后又还原为外在符号。发明的符号被理解为"客观的符号"，尽管在现实中并非如此。但是如何理解这种文章中和生活中的符号学呢？此种文本的目的是表明外在领域可以通过内在符号来掌握，从而产生我们能掌握自身命运的感觉，达到精神治疗的效果。

没有人会认真地思考这份杂志上的文章。人们把阅读的内容当真，尽管理性的读者知道这篇文章没有传递多少重要信息。实际上，我们身边的大多数符号完全处于"中间"（in-between）地位——内在符号渴望被当做外在符号，而外在符号又想被解释为内在符号。它们共同构成了费英格在虚幻实体理论中所提到的似真符号。不能对这些具有一定文化形式的符号抠字眼、较真，这些似真符号的重要特点当然是审美性。审美符号不能够被理解为"真实的"，甚至在现实主义的叙述中和其他纪实的艺术形式中也不能如此理解，只能视作是象征的表现。例如，当有人说音乐是一种关于情感的语言，这句话必须在这个意义上来作恰如其分的理解：音乐似乎是关于情感的语言；如苏珊·朗格所言，音乐是一种关于情感的逻辑表达但不是有征兆的情绪兴奋（symptomatic arousal）。[①]

因此，尽管保健杂志中的文章有很多逻辑错误——确切地说其观点并不符合事实——但我们喜欢读这样的文本，因为它给予我们自己能控制现实的幻觉。一切游戏、竞赛、仪式——所有这些社会生活在很大程度上是建立在似真符号的功能之上，即理解"规范的"符号时，只能将其视为真实。在意大利，如果一个路标提示要限速行驶，时速不能超过50公里，司机却仍然在超速。然而又有路标出现了，"危险！请减速至10公里/小时。"那么司机会稍微减速。这是一个反例：一个严肃的标志（50公里/小时）被看成是一个似真符号。它告诉我们需要强大的刺激因素来促使大家认真对待符号。

当然，认识论和世界观决定造访外在领域的内在符号是否作为来自"规范"地位的升华还是堕落来体验，或者决定内在世界中的外在符号是

① 感谢美国哲学家辛西娅·格鲁德对音乐似真特征所作的研究。

否会作为更高现实来对待。法国存在主义哲学家让·瓦尔创造了专业术语来描述这种上升或下降的“超越”：前者称为“向上超越”，后者成为“向下超越”。如果参考框架是现实主义的，那么现实就被理解为基础的、外在的、可测的和物理的。当内在符号上升到外在领域，它们能够获得客观的证实，此时内在符号获得存在理由（raison d'être）：如医生只有当如发烧、流鼻涕、低血压等等客观的疾病症状出现时，才会相信病人的诉苦。空气中是否有病菌只有测量器才能显示。与之相对应，如果我们的世界观是唯心主义的，此时内在的、现象的和精神的现实是唯一相关因素，那么只有当人类有目的地将外在符号提升至一个有意义的层面时它们才会有效：没有信仰，祈祷也只是徒然空洞的姿势；没有真实的内容，艺术的虚拟现实无法打动我们；国会议员的行为只有在正确的观念支持下才是合法的，如此等等。

上述关于内在/外在区分的论述是我们将这些概念运用到符号过程的第一步。其他基本问题还有：

怎样研究内在符号过程或者内在世界？

内在世界与内在思想的意义视域是一样的，所有与此研究相关的问题都是我们讨论的主题。当然，一切事物都不过是基本问题的变体：人怎样才能在某一时刻既是主体又是可感知的客体？已经有多种解释方法：对胡塞尔来说，答案在于现象学“还原”，它“意味着一切先验事物如果没有在我们身上内化，则一定是无效的。”内在符号过程的规律也如此，即任何语境的、外在于内在领域的事物，没有任何意义——内在符号精确地表达意向或意义。意义也包括整个体验以及状态、氛围或情绪。这些状态必须被当做前符号，它在心灵聚焦于可感知的符号客体之前起作用。

芬兰精神分析家和哲学家劳里·劳哈拉指出：“意义的语言学分析一般对这些（前符号）阶段不感兴趣，因为其起点是已经展现出来的思想和已经传递出来的意向”（1993，p. 16）。但是，可以假设在很大程度上，内在符号仅仅是这种前符号，即还没有出现在意识中的符号过程，当然还包括虚幻符号。胡塞尔在《现象学的观念》一书中，举了一个与感知颜色相对的想象颜色的虚幻例子。想象的颜色不属于认知的现在时刻，但是它在

某些方面是给定的，它只作为纯粹的感知出现，作为感觉的内容出现。

从这一观点来看，这种虚幻的颜色本质上是没有能指的所指符号。在其他章节我讨论过符号怎样与此在世界分离开出去，飘浮在此在世界的外空，然后又与此在重新建立联系。在这个过程中，运动中的元素可能仅仅是所指。这就与胡塞尔的想象的或虚幻的颜色相似，在新的此在中，它接收新的能指；例如，这一现象可能会发生在艺术家的作品中，艺术家通过绘画重新定义“红色”。这一符号的内在功能说明符号过程的时间层面。下图就显示了内在领域中的内在超越：

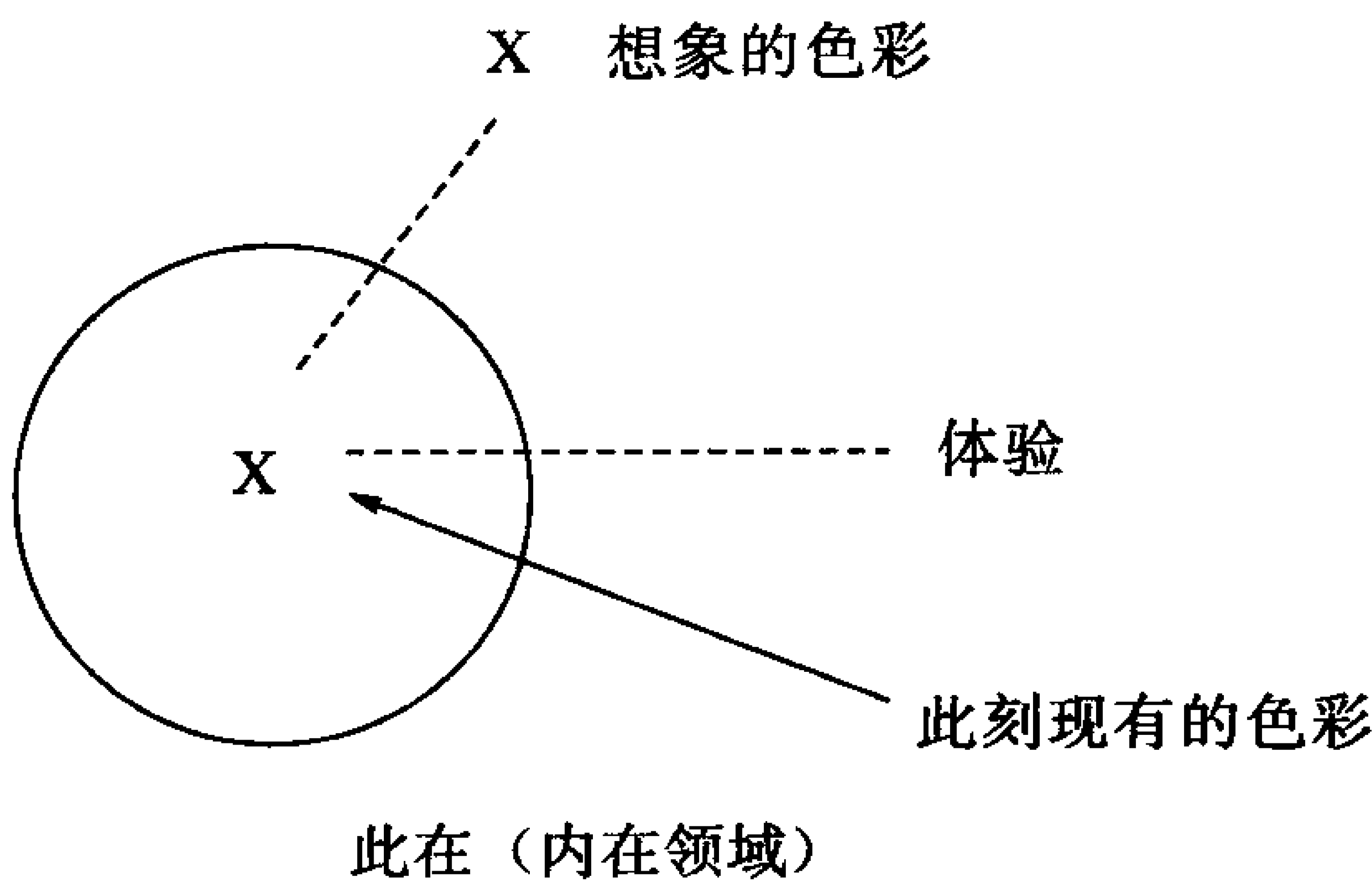


图 3

相反，有时，外在符号很快会被视作内在特征的表现。查尔斯·泰勒在《自我的根源》一书中，举了这样一个例子：一个人走进房间，此时他/她的一切外在形象都涉及其内在尊严。站立、行走、注视等言行举止——所有这些都是关于内在特征和内在价值的符号。

当然，分析内在符号的方式之一就是采用一些人类学家认可的方法。这就是所谓的“定位者”（emicist）态度，例如，部落研究者让受试者用他们自己能理解的方式来定义符号，即研究者穿着“他人的鞋”来行走。不幸的是，这一研究方法没有进步多少，因为即使部落成员在讲述其行为时，也一定会超越这些行为。他们必须与原始的内在符号保持一定距离，以便将其转换为外在语言符号。如果我们采用马利诺夫斯基的方法，按照土著人自己的想法去揭示其独特的世界观，那么即便在这一初级阶段，我们也可能偏离了核心问题。

冯·于克斯库尔早期的文章提到一种系统理论和方法，可帮助我们把握所谓的“黑箱”——人的内在符号现实。在网络空间，“黑箱”操作方法用在“已定系统中，人们首先能了解或定义这一系统的输入和输出值，

它的内在结构因为某些原因无法进行直接考察（通过‘打开黑箱’的方法）。”这个方法包括两个阶段：（1）首先审查各种输入值，同时将各种输出值进行登记，这样就可以描述两种值之间的关系了。（2）在这个基础上，利用更早时期的体验，可以对黑箱的内在结构进行假设。可以假设内在领域像网络系统一样，是一种“追求平衡的动态调节系统”。

一些现代认知科学家正试图为神经网络的内在符号过程建立模式，包括主体具有但无法意识到的细胞内在符号过程，以及神经内在符号过程。因此，一些科学家提到“潜符号”，它在意义形成甚至意识形成之前。但是，还原理念也呼唤外在符号，例如，思想能还原成一种潜符号组成的“规则”集合。在这一模式中，很难看出潜符号和无意义单元操作的层面怎样产生可感知的现象单元。尽管模式应该体现出对内在的纯粹分析，它基本上是一种将内在还原成外在的符号过程，后者被认为是一种客观现实（在神经网络连接的基础上解释现象）。这把我们引向下一个问题：

如何从内在世界过渡到外在世界？

通常认为内在符号和外在符号通过以下方式相互补充，即对现象的理解意味着对内在符号的解释，而这一解释又意味着将内在符号还原成外在符号。吕西安·戈德曼在生成结构主义顶峰时期的著作《隐蔽的上帝》中提出了一个经典的观点：意象以环圈的方式彼此内在地联系在一起。在最里层的圈里有帕斯卡的“反思”（pensées）和拉辛的戏剧；再外一圈是冉森教派（Jansenist），最外层的圈中是17世纪法国的社会等级。解释将涉及内圈朝外圈的还原和移动，同时涉及不同环圈的语言表达。理解则朝相反的方向移动：最外圈的外在领域法国社会通过研究冉森教派来理解，而冉森教派又通过研究帕斯卡和拉辛来理解。戈德曼的方法在阐释学中找到了共通之处。

阐释学把理解分为两个层面：实际的或“真实的”理解以及前理解。前者作为供人施动的符号出现，在人的意识层面得到实现。它们是行动符号。但这些符号只出现在前理解层面的前符号之后，前理解又依赖于人类的情境。人们存储了各种存在的选择，一些选择的范式是无法还原的、必不可少的、不容置疑的：人被抛入某种情境，不管他/她是否情愿。一些

情境可以通过人的选择来对其产生影响。但是根据海德格尔的观点，人绝不可能完全“预先理解”他/她自己或者阐释清楚他/她存在的整个领域。实际的理解总是预先假设与前理解相隔一段距离，因为总是从某些观点出发、在某个情境中来理解某物。那么就必须涉及从内在符号过程向外在符号过程的过渡，因为与独特的内在符号紧密相连的“某物”是一个外在符号或外在领域。这个过渡怎样发生，取决于将前符号转换成行动符号的能力。似真符号构成了这个运动过程中一种虚拟空间和中间地带。根据劳哈拉的理论，人预先由一种非本真的知识所决定。因此，阐释学将外在领域与内在领域的关系展示为一些非本真的事物，堕落的常人的“存在”状态。另一方面，劳哈拉认为这两种方法都是必须的——情感的或内在的理解和解释，以及与外在符号关系的准自然主义（quasi-naturalistic）的解释（也许有人会质疑这是否等同皮尔斯对第一性、第二性与第三性的选择）。

当我们研究这两个领域之间的过渡时，我们首先必须了解内在符号和外在符号的性质是否基本相同还是属于完全不同的现象领域。内在符号是现象的、经验实体 Φ 吗？而外在的符号只是物质的物理现象（phy-phenomena）吗？这里我们遭遇了曾经的实证主义转换问题，即物理现象能否完全转换成经验现象 Φ。从内在世界到外在世界过渡的问题转变成了如何将某物还原成另一物的问题。另一方面，就算认为内在和外在领域性质相同，也无法消除还原问题。可以假设其中一个领域更为基础。例如，精神分析理论有时被指责为还原主义，有时又被指责为规范论（normativism）和决定论（determinism）。分析者使用无意识、有意识、压抑、抵抗、转移、情节素、本我、自我、超我等概念使病人清楚地获得精神分析上的自我理解。但是，如果病人不能够通过这些概念来归纳生活和体验，那么很明显分析没有改善这个问题，还有可能妨碍自我理解。如果不用“纯粹的精神分析”——根据专家的看法，这是一种幻觉（参见劳哈拉的文章）——那么病人将通过其他参考框架获得自我理解，如通过此在，或荣格或弗洛姆的概念，或者符号学的术语，否则，病人会继续神经质地理解自己。在本章论述中，涉及将内在的符号还原成外在的符号。例如，在胡塞尔的现象学中，会言及我所说的“纯粹的内在理解”。由于现象学还原的结果，会发生这样的情况：一切偶然、巧合的事物在超越的行为上都被剔除了，只剩下了“物”，或内在现象、自身，这将构成纯粹的内在知识。

在此意义上谈论“纯精神分析”（如劳里·劳哈拉所述）也是自相矛

盾的：这一分析总是与全力治病疗伤、改善病人处境等解放功能联系在一起。根据存在符号学的观点，这种分析是超越的，如瓦尔意义的“向上超越”，神经的内在符号被还原成“客观存在”的外在符号，这就提升了前者的地位，并使其成为更普遍的“存在”模式。毫无异议，结构主义的主体部分也如此分析。当一个现象被还原成一个正式的符号学语言和象征术语时，它也应该揭示出主体间又往往是文本间的普遍实质。但是同时，一些原初的品质在这一过程中也消失了。问题是：如果不分析消失的意义，又不让我们对现象的理解消失，我们能够在多大程度上允许对原初的现象品质进行还原？

但是如果假设内在和外在世界在本质上不同，就会产生相反的定论。即“客观的”外在世界归于内在世界的原则。谢林的《先验唯心论体系》就进行着这样的努力，此书的开篇写道：“所有的知识都是建立在客观和主观融洽的基础之上……我们可以概括一切纯客观事物的方法来命名知识的本质：一切与‘我’或者智慧相对的主观性事物。”没有更好的方式来说明我们用内/外两分法探索的目的。根据谢林的观点，要么强调客观性（外在世界）并质询客观性中出现主观性（内在符号）的可能性，要么首先考虑主观性并质询主观性怎样与客观性取得联系。谢林的立场很清楚：“自然科学的最高境界是将自然法则彻底内化为直觉和思想的法则。”他自己的先验哲学就以主观性作为首要的和绝对的起点，然后使客观性从中解放出来。

接下来谢林追问这种内在知识如何成为可能。他认为有两种方式来实现：一种是内在符号完全与外在符号相关，此时事物或外在符号存在于一种固定不变的状态之中；另一种是内在符号不受外力影响，自由地出现在我们意识中——与事物没有“象似性”——然后从思想世界移向现实世界，从而获得客观现实性。在第二种情况下，事物或外在符号是变化的，并且依赖于内在符号。谢林解决这个问题的方法是认为内在符号和外在符号之间普遍存在一种预先建立起来的和谐，它从生产活动中产生。因此，他建立实用的标准作为最高原则，来决定符号的真实价值，因为这正是内在符号与外在符号之间相似性的涵义。

最后，谢林得出一个惊人的结论：生产活动本质上具有艺术性，这样，理想的艺术世界和现实的客观世界都是相同活动的产物。他说：“客观性世界是原初的，却具有无意识的诗性精神。”谢林用这一言论将艺术

置于特权地位，作为通向哲学的途径。先验哲学的目的是到达内在意义——胡塞尔言及的意向——这只能通过内在显现来完成，这一内在显现又必须通过生产得以实现。

谢林对内在世界和外在世界的区分在存在符号学语境中是最出色的理论之一，也是经过重释后最有效的理论。“我”通过自我意识的行动变成了客体。根据谢林的观点，通常而言，“我”只是自身的客体，而不是其他任何人或任何外在的客体。但如果“我”从属于外在的影响，那么“我”就必须成为“外在的”人的客体。从外在的观点来看，“我”并不具有什么意义。此时“我”作为一个“我”，不会受到外在的影响。另一方面，“我”成为一个客体，意味着，如果“我”原本不是客体，就是与客体相反的事物。但是既然任何客观事物都是静态的、固定的、无法行动的，它就只能是行动的客体。所以“我”原本只是行动。既然“我”是行动——如谢林强调的无止境的行动——那么它也是一切现实事物的基础。无止境的、无限的行动成为它自身的客体，从而有了边界的限定，这一事实是自我意识的前提条件。

之后谢林将作为客体的“存在”（或者我们所说的外符号）与内在和外在意义的区别联系起来。“我”和客体之间存在着区别，它通过下列方式建立起来，“我与客体存在着对立的关系，我是主动的，而客体是被动的。”（在此回顾一下我在本章开始谈到的关于智慧的言论：当智慧从“我”移向“非我”的领域，从内在世界移向外在世界，它就处于被动状态。）

对此可能的解释是将人类生活的支柱等同于内符号的增加和外符号的减少。首先，人外在地吸收和感知来自外界的信息，我们称之为“人被抛掷”。但等到这些相关外在刺激物消失了，人的性格和内在特征便开始突出了；外在逐渐转化成内在。在完美的状态下，这一转化持续到生命的最后一刻，此时他完全成为了他自己；他完全处于内符号过程中，并且彻底摆脱外在世界的影响。

在先前的存在符号学分析中，我引用了克尔凯郭尔的论点。现在，研读了谢林的理论以后，我们不仅可以看出他不仅吸收了德国哲学的精华，还可以看出克尔凯郭尔对于此处论述的内在和外在的问题采用了比谢林更激进的立场。克尔凯郭尔反对将知识置于存在之外，但与此同时，与谢林一样，他承认存在是运动，因此也是行动。这是我们称谓的第一性，克尔

凯郭尔也说过，“如果想到存在，我就去实现它，之后就不再想起它。”

对于克尔凯郭尔来说，具有主观性对任何思想者都是最大的挑战。——从某种意义上说，对任何人都是一项无止境的任务，如谢林提及的“无限的活动”（unendliche Tätigkeit)！——克尔凯郭尔曾对此发出警告，也许完成得太快了。（[1846] 1993，p. 171）。他拒绝客观抽象的思考或者所谓的“外在世界”的观念。他陈述道：“客观思考的方式使得主观处于巧合的状态，同时使存在变得冷若冰霜、瞬息即逝。通往客观真理的路与主体相通，当主体和主观性变得冷漠，真理也变得冷漠。……因此客观思考的方法产生抽象思考、数学以及各种历史知识。”（pp. 200—201）克尔凯郭尔认为这种客观思考与存在着的主体不具有任何关系。因此，他断然否定了将内在符号还原成外在符号的可能性。他毫无迟疑地认为不管是谢林还是黑格尔的体系都致力于将主体和客体、思想与存在统一起来。而存在却是建立在这两者分离的基础之上（p. 134)。

当然，人也许会忘记自身的存在，但是即使这样做也没有放弃存在，只是变得荒谬。他可以生活却不对原初此在的世界作任何反思，但只有当主体通过否定行为超越此在，并且返回此在，发生变化之后，主体才确切地具有了符号意义。因此，在克尔凯郭尔的模式中，外在和内在从不相遇。

内在/外在世界能用同一种元语言来描述吗？

如上所述，可以肯定的是，在各种认知科学和哲学领域中，内在和外在能通过彼此来进行构建。这就产生了一个结论：在还原之后，它们能用同一种元语言来进行描述。前文论述的另一个观点是只有对内在世界的描述才是有价值的和理性的，如克尔凯郭尔所言，因此对于一个哲学家来说仅仅识别出这种描述就已经足够了。

但是，存在着这种情况：有人试图创造一种能涵盖内在和外在世界的语言。这一体系就是鲁道夫·卡尔纳普里程碑式的著作《世界的逻辑构造》中的主题。在书中，他详尽阐述了在初级体验或现象学基础之上的“建构”模式。他区分了物理和心理事物之间的三种关系：第一种是心理一物理关系，它普遍存在于中枢神经中的精神层面和其他相似的层面之

间。第二种是表达的关系，从声音、表达、姿势和其他身体运动中，我们可以推理出人体内部的运动。此种情况下，物理的运动或几乎所有的身体表达，尤其是不自觉的表达，将属于外在符号的领域，而后者将包括情感或内在符号等等。第三种是普遍存在于物理实体——意指事物和意指对象之间（例如，词语“伊玛特拉”和其物理位置）的符号关系。因此，似乎前两种关系存在于内在和外在的领域之间；而第三种关系将被排除掉。但卡尔纳普认为，同一物理实体与精神之间常常同时既是表达又是符号的关系。

而且，卡尔纳普接受了超越内在和外在范围的精神实体存在的观点。它们不一定存在于现实中，即不需要在物理上有所显现。相反，它们可以作为精神在某一时刻显现。例如，一个人决定要脱下他的帽子，这种想法显现出一种习惯，它作为精神实体而存在。莫扎特的一个乐曲也构建了一个精神实体，它可以通过表演得到体现。对于这种精神实体的记录我们称为持续的物理意象，精神实体在这一意象中“凝结”了。在显现的那一刻——例如乐曲的表演——这一精神生活实现了上面提到的表达关系（乐曲对表演者和听众的意义）和符号关系（莫扎特通过作品中的音乐、精神特征表达着什么意义）。因此，通过记录，精神实体能在内在和外在领域中得到显现。卡尔纳普一共区分了四种不同的实体类型：精神的、异化精神的、物理的和自动精神的实体。在这四种类型中，最后一种说明了元语言本质上是内在的，这是整个体系的基础。但是，卡尔纳普强调“给定”的体系不是主观的，即是说，如果起点或者基点是初级体验，一个不可分割的个体，则只有在首先区分了“非我”和“非精神”领域之后，才可称之为“我”或“精神”。在此之前，系统的基础是神经的。只有当我们言及他者的体验时，体验才属于某个“我”，并且这一体验属于内在的存在意义。“我”的形式不具有任何原初的、基本的特征。

尽管卡尔纳普的体系建立在不可分割的初级体验之上，但是可以通过描述关系的“准分析”方法来审视它们。例如，三位一体的 c－e－g 是一个不可分割的整体，但它有三个词性变化或和音等级（c，e 和 g）来形成同一个音调。所以这个词中的每一字母的音调都形成一个可能的方向，从此方向出发可能滑向其他和音。这一分析意味着我们使初级体验处于质疑之中——这里，和音——在各种相似的发音谱系基础上，它没有分解成若干部分而只是嵌入了不同的领域。［这通常是一种传记研究的方法：把人

作为一个有机单位，通过考察此人与他人、网络、社会的关系方面所具有的共同特征，来对其进行研究。例如，阅读肖斯塔科维奇的《见证》（*Confession*）时，你会发现他在作品中运用了“准分析”方法，不言说他自身，但是把镜头对准他的朋友。] 除了初级体验之外，系统需要一个基本的关系，这一关系由相似的回忆组成。

卡尔纳普的体系像一个关于内在符号和外在符号的巨大的符号学建构，但是这一体系肯定不是存在符号学的理论，尽管它也处理基本的符号元素。卡尔纳普特别强调：“（系统的）建构不代表具体形式中的感知过程，而是在形成正式状态之后才理性地建构起来。”例如，一个人学一门语言来理解语句，这种学习不是通过推理，而是通过联想和直觉的方式，特别是当一个人学习母语的时候。否则以下陈述将是真理：所有的中国人和芬兰人天生极其聪明，因为他们能掌握如此难的语言。建构模式很清楚地显示表达和符号之间的相互依赖性，这一依赖性在所有条件下都存在，不管它是直觉地还是理性地存在。但是存在符号学的关键正是符号的“建构方式”而非抽象的、无时间、无地点和无行动者的结构。

卡尔纳普的系统中一个有趣的论述是关于自动精神（或内在）和异化精神（或外在）之间的区别。他人的世界是从他人的原初体验中符号地建立起来的，而原初体验反过来通过表达与信息的关系（Angabe）推断出来。按照卡尔纳普的观点，“Angabe”是一个短语，指事物处于某一确定的状态。例如，句子“卡尔咬弗里茨”是一个假设，指在与这条信息的关系中拥有最大意义状态。此刻，我们可以看到卡尔纳普与存在分析更加接近，尽管某个程度上讲，是通过幽默的例子来阐述。在他的分析中，事物的状态在句中包含了两种存在体：卡尔和弗里茨以及两者间的关系。意义的前三部分重量分别给予了卡尔、弗里茨和“咬”，而第四部分在存在意义上是最重要的，这即是说，当此状态真正存在时，它处于自身最大意义状态，即当卡尔真的咬了弗里茨，如果这个事件不发生，其存在意义就小了。用符号学术语来解释，这一短语表明意义的重量越重，就越具有直证性（deicticity）。可以说，越是直证的就越是存在的。

最后，卡尔纳普谈到主体间的世界。它包括“主体间可转换的”主体S1 和 S2 的性质。一些人认为这个世界确切地说是符号的世界，因为它是普遍秩序、普遍认可的身份、通过社会建立起来的符号宇宙。欧洲传统的索绪尔符号学就基于这个世界。卡尔纳普还认为正是主体间的世界组成了

科学实体的领域。对他来说唯一主体的世界即自我没有什么价值。对存在主义者来说，它当然是原初世界和他人是地狱的概念（萨特）。它不是根据“我思”也不是根据“我体验”来判断“我在”的事实，而是根据“这一体验”。对卡尔纳普来说，一个比“我体验”更恰当的表达应该是“这一体验”。从另一个角度来说，这也可以看做是一种异化的形式。总之，卡尔纳普尝试运用胡塞尔的方法走出内在/外在的区分。

卡尔纳普试图将哲学－符号学问题当做语言问题去理解，这一点具有明显的实证主义特征。这也许令人震惊，但从符号学的观点来看，黑格尔的整个逻辑体系也具有类似的特征。也是建立在这样的信念之上，即只需一种元语言就足以充分描述内在和外在世界；这是一种辩证法的模式。黑格尔的定义与萨特的“存在与虚无”进行了融合，除了处理“自为存在”、“自在存在”和它们的统一之外。在萨特的理论中，内在世界很明显是自由“存在”的世界；而外在世界代表“他者”，“存在”作为一个客体是固定的和已定的，几乎是死的，这一推理逻辑源于黑格尔。

结　论

许多哲学思想对内在/外在的问题持有各种观点，我们对这一问题的区分已经穿越了多种哲学体系的原则，还可以通过与康德的时间、空间和主体的范畴的关系来研究这一问题。但是对我来说内在/外在的领域本身似乎已经展示为充足的复合体而不需要我再作进一步的文献论述。一些解释认为内符号与存在的自我感觉、意志相关联。此时，外在符号外在于“我”；它们从外在社会或者自然世界与“我”联系。其他一些理论则完全将内在/外在的区分一股脑儿地置于主体内部。

但是我还无法在存在符号学的文化分析中演示这些概念的用途。很可能这个二分法与其他二分法联系在一起，如符号的在场与不在场问题、内在/外在符号与从此在范围脱离的能力、符号从历史时间到超越的宇宙逻辑时间的传输。然后它们返回此在世界并得到显现，但同时以一种新的方式与其根基建立联系。

例如，从艺术历史中我们知道同一雕刻艺术情节素能够进行长达几个世纪的长期“漫游”，最后与另一种文化的内在符号领域结合，然后显现

出了新的内容。如巨人撑天的例子。在远古时代这是神话中阿特拉斯的标志形象，两百年以后它成为天使的外在符号，从而显现出基督教的内容。[①]在音乐中我们对于在不同时期某主题显现出各种不同内容的漫游有了另外的解释。从个体的外在符号角度思考，称之为形象学，当研究整段的内在符号领域时，又称之为象似学。

当我们区分一个符号的两面——能指和所指时，我们应该从两个方面来完善这一模式：让符号的内在和外在朝四个维度延伸。任何能指从里面和外面都能看见，所指也同样如此。当我们遭遇到不熟悉的符号（当我们接近一种陌生的文化时）和当我们生成新的符号复合体时（艺术中经常如此），我们总是首先将其作为外在符号来体验。只有逐渐通过近距离的接触，它们才能转换成内在符号。有时，能指是我们熟悉的，而所指在某些语境下对我们而言是陌生的和外在的，反之亦然。不管怎样，所有这些集合在经典符号学的定义中，使我们更接近真实的存在符号学分析。但如果没有超越的观念，我们的研究不会取得任何进步。

简而言之，这些思考的结论是：内在/外在符号、内在/外在领域、内在/外在世界的区别意味着多种涵义。但至少有三种基本涵义是清楚的：（1）它意味着精神世界和外在与其物理世界的区分。（2）它意味着自动精神或唯一自我与异化精神之间的分离，最终是社会与其符号之间的分离。（3）它意味着“自为存在”和“自在存在”的区分，反过来它们规定了世界选择与自由以及存在与固定的、已定的、已建立的、概念化的世界之间的对立。

内在/外在符号共同存在于此在范围。在此之上还确切地存在着超越的世界，它代表着与内在/外在符号的历史时间相对照的宇宙逻辑时间。我将处于超越状态的符号称为超符号（trans-sign）。与之相对，我将在内在/外在领域之前即处于内在/外在单元状态之前的符号称为前符号。因此，内在符号和外在符号都属于行动符号的范畴。

---

① 请参照阿尔蒂·库萨莫的博士论文《服务于肖像与风格研究的符号学》（Semiotics in the Service of Iconography and the Study of Style. Tampere: Gaudeamus, 1996.）

第十三章 围绕我们的符号

——周围世界、符号域及符号标记，或我们应如何与环境交往

核心的科学问题就其本质而言通常非常简单，环境等主题也如此。然而，我们需要立刻将这一概念扩大：不能认为环境不包含它所围绕的事物。这里的“事物”可以指世界上一切引起我们注意的现象：人、工作、行为、举止、事件，任何限定的、中心的和离散的事物——用新的词汇来说指“拥有环境的事物”，我们用“主体”这个术语来称呼这个中心——它的词源产生于法语词“sujet”，它不仅指人，也指论题、事件、问题。

从这种近乎天真的通常角度来看，我们遇到了如此普遍的问题，比如主体与环境到底是什么关系？是周围的环境决定人的生活—还是他/她的内在决定命运。换句话说，我们的活动是被基因和生理所引导呢，还是被教育、文化或是环境所引导。一般来说，不论是什么理论都只侧重一个方面。而牵涉其中的则是一个辩证的过程，正如在于克斯库尔的理论中提到的内在和外在，内符号和外符号，或是如格雷马斯提到的内感受型和外感受型。芬兰的教育哲学家 J. A. 霍洛认为人类存在于这两种实体之间。我们自身是这样一个范畴：我们可以选择和决定。这些选择和决定在一定程度可以被取消或是被驳斥，进行改进或是与物种决定论作斗争，并且/或者如果这个环境对“自我”的目标、抱负、意图以及发展不利，则会将环境朝有利的方向改进。这个领域听起来似乎是存在主义的，但是它的重要性和毋庸置疑的说服力则依我们更注重环境还是注重主体而定。

在众多艺术哲学中最著名的环境理论之一，是法国美学家伊波利特·泰纳提出的，19世纪之后的一段时间，这个理论广为传播。泰纳说，艺术必然并且不可否认是环境的产物。在法国一战前的美好时光中普遍存在着的乐观形势下，提出这一理论无可厚非，因为有一个根深蒂固的思想认为巴黎为实践艺术和发挥天赋提供了最佳的环境。那时，如果环境并不如所想的这样，人们还是会乐观地认为可以改进。

泰纳开始了他的剖析："我们首先不得不承认这样一个事实，那就是艺术作品不是一个孤立存在的现象，我们要揭示它所依赖的东西，并解释其关联性。"最开始，这种"关联"环境或范式是泰纳发明出来界定艺术的。之后，这一定义则被当时国内其他艺术家和"艺术流派"所使用，再后来范围就更广了。

围绕在艺术周围的世界以及性质相似的事物……风俗习惯和精神面貌影响着艺术家和他的观众，他们和其他人是根本分不开的……在他们的意见背后……我们可以听见，它是遥远的低语，是多样的呼声，就好像围绕在他们身边合唱。

要想找到泰纳对于环境观点的例证，我们可以回顾一些与他同时代的艺术家——从埃米尔·左拉或是古斯塔夫·福楼拜，以及他们的小说中所体现的自然主义美学说起。芬兰雕塑家维尔·瓦尔格伦在巴黎期间的作品，例如《苦难》、《绝望》、《诅咒》、《痛苦》明显具有左拉或泰纳作品的特征。瓦尔格伦的作品与众不同，它主要追忆了一战前夕这段美好时期中快乐享受的生活特征，赞美了生活的美好，而其他作品的主题则是消极的。他们遭遇了不幸，崩溃、沮丧的命运沉重地压迫着他们。这些人的不幸不是他们自身的原因，而是环境和不公正的社会造成的，因此人们可以看到，这里存在一种左拉式的社会批判。但同时他们也有美好的一面，瓦尔格伦了解左拉，并且肯定读过他的作品，他什么都读。他的雕塑属于同时期的法国古典主义和自然主义的遗产。

梳理之后探索过这一问题的理论家，会觉得这种对环境和主体的看法是很有趣的"现代"方式（用具有历史意义的术语来说）。早在20世纪50年代，比利时的结构主义者吕西安·戈德曼在他的作品《隐蔽的上帝》中提到如何解释作品：需要将作品嵌入到更大的环境和圈子中。如果一个人

想要解释拉辛的悲剧和帕斯卡的思想，就必须将之置于17世纪法国的冉森宗教运动中。而如果要解释冉森宗教，则要了解法国的社会结构。但是，也有从相反的方向的思考：理解。这意味着这种运动是向内的，如果一个人想要了解17世纪的法国社会，那么他就必须去读拉辛和帕斯卡的作品。理解的核心是“文本”、结构和信息。

像很多社会学理论一样，这一理论在环境和主体之间建立了一种十分特殊的关系。然而这种关系有泰纳和戈德曼所阐述的那样清晰吗？如果我们理解了环境，那么我们能否从中推断并预测出哪种主体趋向于它，哪些作品和行动是在这一环境下完成的？

这几乎不可能，因为环境和主体间的关系不是有机展开的，但是转化、断裂、突变、再评价，有很多因素可能在此发生，个体根本不受环境的摆布。

符号学观点中有一个共识：符号是自足的单位，即使在雅各布森最基本的环境交往中符号有自己的语境，它也是独立于环境的。符号和艺术品都是从环境因素中脱离开的，这种与社会（或者性别、身体，或其他任何外在的事物）的关系不是偶然的，而是符号的。当我们思考交往的性质，以及它是否代表了一种因果关系时，我们可以再回到这一问题。有关环境方面，符号学可以有很多关联形式，就像皮尔斯已将符号分成象似符号、指示符号和象征，以作区分。因此我们就能理解为什么符号学在任何极权主义意识形态中都是不受欢迎的。符号学将自由权留给符号、行动和主体来决定与环境的关系，而环境本身不能完全决定他们之间的关系。此外，想要控制和统治是所有管理体制的主导意志，特别是在当今技术符号中和全球化市场之下。

现在我回到巴黎符号学派创始人格雷马斯和他的围绕/被围绕（包含/被包含）的观点。在他的早期著作《结构语义学》中，格雷马斯首次提出了这一概念。阐述在著作的最后一章，他分析了乔治·贝尔纳诺斯的《一个乡村教士的日记》。众所周知，这一分析是基于生/死作为一般范畴的功能——之后他思考人基本的价值论模式，但是在此情况下，则作为一种指示功能：活着的人已经死去；而死去的人还活着。或者人类的存在就是基于这些范畴，两个相互矛盾的关系在他的非逻辑因素中彼此完善。某种程度上，这一范畴涵盖了小说的所有事件。格雷马斯说包含/被包含这类概念是他从雅斯贝尔斯那借鉴的，而且他更青睐包含/内容的说法。格雷马

斯说这种一般范畴在贝尔纳诺斯中并没有特别的意思，但是这一范畴提供了一个桥梁，借此“一个人可以通过转换概念为行动元，或是转换观念为功能，从而不知不觉从‘抽象’转到‘形象’”。在书中，格雷马斯作出如下精彩的评论：

在贝尔纳诺斯看来，人是一个“有血有肉”的生灵，可以解释为由死亡、癌症等从属的行动者组成的环境，死亡、癌症等消耗和破坏着有机体……此外，死亡的主导地位不再通过主体－行动元表现出来，而是通过客体－行动元表现出来……他们是死亡的受害者；同时，他们不再为环境所包围，而是相反，因为死亡在其内部行动。

格雷马斯从这个角度仔细考察了小说中的所有义素，并且最后采用了贝尔纳诺斯的宇宙分类和明确的转化模式。

格雷马斯的分析从历史观点来看是很有趣的，因为它为存在的问题提供了参考，但是另一方面它又完全是结构主义的。

主角最后遭遇悲剧，死亡的演员从内部破坏了他的遗体。这个小说本身就是对泰纳环境理论的一个证明，但是这里引出了内感受轴。此后小说中最基本的问题就在于主体和环境之间不可调和的冲突。

一般而言，如果我们从符号学视角来思考环境/主体或是围绕/被围绕等核心问题，就可以形成新型理论。当然结构主义观强调了环境的作用。事实上，主体最终会完全消失，它只是环境系统的产物，如米歇尔·福柯1966年在《事物的秩序》（即《词与物》的英文版）中说，当我们接受了新的结构后该体系的交叉点便会消失。列维－斯特劳斯赞同他的观点：他在结构人类学中的基本观念是研究自然和文化范畴——两个实体都围绕着人类，但并不代表人类。这一观点认为单位、术语、词素、符号或主体本身都是不重要的，除非成为背景、环境以及结构的一部分。此外，这一观点还为尤里·洛特曼和塔尔图－莫斯科学派所认同，从此便形成结构主义，没有符号或文本可以从其他符号中独立出来单独起作用。这一围绕我们、使我们的社会生活持续的统一体叫符号域。而且，他们强调每个文化都被结构瓦解层所包围，这个瓦解层试图征服文化并转化为文化。

自然，所有的科学都以所研究的现象位于适当的环境中这一观念而展开。举一个纵聚合的例子，比如一个现象可以看做是众多变体中的一种，

它或者可能与另一个现象并列存在，或者将此现象置于互文网络中，在此网络中，环境可以说是由于因果联系而产生了这个“主体”。可以视其为一种横组合环境，在这一环境当中现象与它的环境元素具有借代的关系。

如果我们面对的是一位研究主体和环境的传记作家，那么他可以把主体嵌入两种关系网中。假设我们在研究西贝柳斯。在埃里克·塔瓦斯特谢纳撰写的著名传记中，他认为他的方法同托马斯·曼和马塞尔·普鲁斯特很相似：西贝柳斯是通过同时代的人来描绘的。如加隆－卡莱拉、作家阿道夫·保罗、指挥家罗伯特·卡亚努斯、他的好友阿克塞尔·卡尔佩兰等等。但是对于他的成就，则与同一领域内不在场的可提供选择性方案的其他表演者相比，如：马勒、施特劳斯、瓦格纳、勋伯格、德彪西等。也有的主体同时占据了横组合和纵聚合的作用（如布索尼），既影响他又与他同时代。

但是新的符号学理论则有不同的见解，其中，令人惊讶的是生物符号学和存在符号学的结合。这两者的中心问题，即环境并没有决定主体，而是主体决定环境，实际上，是他“选择”、“决定”在怎样的环境当中它是有生命的。社会建构理论处于两者之间的位置，不过这一理论认为，每个符号、术语、文本或个性都可以当做被解释的部分，也可能相反。因此，它们都是环境结构和体系的产物，但是由于这些结构在本质上是任意的，结构也不能被性质所决定，因此是可以改变的，或者说主体确实有改变的可能。

在一个由香农、韦弗和雅各布森所创建的普通交往模式当中，中心是信息，有时候是人。但是这个主体被其他交往环境所围绕，最终整个交往框架由外部环境或“现实”来构成。这里的决定性因素是“语境”的位置，它构成了交往的环境。

至少，很明显，我们有时甚至同时强调两个叠加的功能或者方面：艺术家还有政治家提出一个新观点时，也创造了适合他们的环境。瓦格纳创造了拜罗伊特，功能主义者创造了鲍豪斯，符号学家创造了伊马特拉（Imatra，芬兰的符号学中心所在地）等等。通常两个同时起作用的太难了。正如几乎不可能在同一时期收到符码和信息，很难同时注意信息和背景。如果上下文强调了，就不会注意信息，它成了次要方面了。符码/背景的关系同样如此。如果在某些情形下，一切注意力都集中于说话得体或行为端正，人就不能享受这个语境，如节日或是庆祝。如果注意力放在其

他环境元素上，那么任何元素都会不再具有相关性。

尽管如此，我们还是可以建立一个新的交往模式，来改进交往处于从属地位的图式。我在这里已经描绘了4个可以考虑的新的变体。

1. 垂直交往模式（Vertical model of communication）
2. 循环模式（Circulation model）
3. 簇集模式（Cluster model）
4. 形态模式（Morphic model）

所有这些情境都体现了主体和他的"客体"——环境相关联的不同方式——并让他成为另一个主体。

与强调环境作用的理论相对，符号学中也有强调被围绕的主体处于中心地位。生物符号学是由爱沙尼亚生物学家雅各布·冯·于克斯库尔发展来的，他在最近10年里开始对符号学产生影响（尽管早在20世纪60年代他便因为在那不勒斯的活动而在意大利被人们熟悉，此信息来自乌戈·沃利）。

于克斯库尔的理论基础已经发表在一篇题名为《理论意义》（*Bedeutungslehre*）（1940）的论文里，论文认为生物学的方法在决定论意义上绝非孔德的"实证"哲学，相反，在生物学中，我们的推理似乎更加形而上学。

根据于克斯库尔的观点，大自然的运动并非机械的偶然，而是基于两个意义过程：记录—— 表意 ；活动——反应、影响。他认为，任何对象都可以是意义载体（Bedeutungsträger）。这意味着两点：要么对象是被主体接收的符号载体（Merkmalträger），要么是于克斯库尔所称谓的意义接收者（Bedeutungsempfänger）。为了接收，主体必须有一个特殊的身体特征（Merkmalorgan）。

于克斯库尔最重要的发现是每个有机体都存在于自己的主观符号宇宙——周围世界中。它不是指对所有物种客观存在的环境。当我们走过一片草地，这里的"草地"代表了完全不同的现实，视其为植物、昆虫、雌性动物还是人类而定。他将每一个生物体比做一个时钟机制，拨动相应的连接部分，它就开始滴答走动。用于连接它们的纽带就是来自周围环境的符号，是所接收的正确的意义载体。对于克斯库尔来说，每一个有机体都有

自身的“自我－声音”，这些声音最终构成有机体的生命节奏（Lebenston）。

雅各布·冯·于克斯库尔理论的符号学本质被他的儿子图勒·冯·于克斯库尔作了进一步阐释。我曾尝试在他的内符号和外符号观念基础上作一些思考。我们远非作实证主义的简化，如菲尔（phii）现象可以完全翻译为F－现象，而是相反。

我们试图解决的问题是，当我们认为自然和有机体属于认识论范畴时，这究竟意味着什么。图勒认为，他父亲的周围世界理论与皮尔斯的符号学三元论很相符。但没有理由推断这是唯一与周围世界学说一致的符号学理论。周围世界的概念无疑是类似于格雷马斯的同位素现象和洛特曼的符号域或更具体的文化。一个有机体，符号行动者或主体如于克斯库尔所说可能落入属于自己或不属于自己的周围世界或同位素，它可以落入他自己的符号域或外界的符号域。每一种文化也有自己的“自我－声音”，通过它来识别并鉴定它周围的标志（记录），以及在它周围的非文化领域活动。那些不属于周围世界的，则属于他者。

存在符号学对于包围/被包围是何看法呢？我们可用歌德的《浮士德》第二幕结尾的场景作经典例子。浮士德身处晚年，痴迷于激进乐观主义，开始移山填海，勤奋地开展各种环境开发项目，并坚信要造福于人类。他发布命令烧掉菲利门和巴乌西斯两位老人的木屋，以实施他的计划。但不速之客佐尔格、曼格尔、舒尔德和诺特（分别代表悲伤、需求、罪孽和忧虑）四位巫师来到浮士德的自由乐园。浮士德拒绝承认他们的法力，于是“悲伤”对他吹了一口气，说：“人们盲目一生，现在浮士德你要在晚年失明！”浮士德失明了，但是他说：“今夜夜已深/不过明天光明会来到。”

这个例子生动地凸显了环境和主体的问题。对环境而言，环境、周围的事物充满了黑暗、阴郁和邪恶，而被围绕的中心内部则是一片光明和美好。这就是雅斯贝尔斯的澄明存在（Existenzerhellung）观念的意义。相应地，可以想象这样一个情境，环境很美好，但是环境中的一切很糟糕。或许我们应该将道德价值观判断标准引入我们的评论中。事实上，符号学的凸显是“现代”课题的一部分。

首先，在笛卡儿的问题提出之前，人仍然存在，此时是前宇宙和它的秩序的一部分，此时主体和体验为宇宙的环境没有什么区别。

但是人类会意识到自身是一种孤立的存在，正如符号学家所说的，是

一种不相关的符号。人类遵循“我思故我在”的原则，结果人类努力去重寻他们与宇宙失去的关联。自从人类将自己从周围世界中凸显出来后，就不得不用特殊的符号来描述自己，并且期望他们能凭借这些符号被聆听和理解。根据存在符号学，这就是符号概念的起源。符号用来调解人类和环境的关系。只要人是宇宙的一部分，他就不需要符号的表述功能（Ausdruck，胡塞尔的术语）。

在存在符号学中，人类或者主体在双重意义上被围绕，首先人被自己的此在所围绕，他的存在包括其他主体和客体。这种关系已经描述过了，即这种模式是有效的，其催化剂是欲望和冲动；主体会争取某个对象，并且努力去占为己有。他要么与这个关系中断，这将开启所有的叙述，他要么已如愿以偿地获得它，并与之结合，此时此在的内部运动保持纯粹的存在。

根据格雷马斯的理论，不论主体和对象都是模态和模态化的实体，换句话说，他们知道、能够、希望并且相信或信仰一些事物与其他主体有关。然而，对于这类古典符号宇宙观的一个重要补充是在存在符号学中引入了超验的概念，它甚至包围着此在的概念。超验的概念带来了十分艰深的哲学一概念上的问题，因为我们可以认为，价值“寓居”在虚拟状态的超验中，它们在那里对人的存在实施影响。毕竟，最终人类此在的主要部分产生于此在和超验的辩证关系中，因为它属于纯粹的符号概念，符号的物质部分，作为符号工具，它意指一些看不见、听不见、察觉不到的事物，这些事物处于不在场状态，但可以被表现，因为它可以通过符号被记住和回忆。人有能力超越或退出他心中显现出的指示，他的这里、现在、自我，这是人基本的天赋。这一天赋是基于所有的想象，可能世界的逻辑，以及形成元语言的能力，来设想通过这部分的语言，我超越我现在的语言，我跨越这一领域，我对它进行观察和思考。

我们存在的主要部分真切地发生在纯粹想象现实中，以及此在与超验的辩证关系之中。因此，从某种意义上，超验不是围绕我们的事物，像围绕我们和地球的空间，但它一直存在着。这是现实的一个方面。因为我们构想的事实每时每刻都影响我们在此在中的行为和存在。诉诸这种现实和存在的基本性质，会让人试图合理地将事物还原到超验的概念，如柏拉图那样，它们被简化成常识经验的感知数据。其实这是一个认识论的选择。

那么超越应该置于何处呢？它可以被想象成一个一直围绕着此在的空

虚的空间。在存在符号学中，迄今我概述了两种超越方式，要么是虚无，要么是充实。这两种观点都有其哲学支撑，前者是存在主义，后者是诺斯替主义。

然而，超验也适用于人类或有机体的时间轴中的生/死范畴，出生之前和死亡之后的情形。后者对主体死亡之后的特殊的符号推理，产生了宗教。那么转变成哪种环境了呢？英国作曲家爱德华·埃尔加创作了清唱剧《圣·格罗尼穆斯之梦》(*The Dream of St. Geronimus*)，它包括两部分，第一部分，很短，在此在中，而第二部分，在“超验”之中，但丁的《神曲》的重心也在后者。

但是，如果我们假定后一观点，即超验被这种实体表现为价值，在处于此在徘徊中的主体之后也许仍然留有一些东西，那么这一逻辑－概念思考如何可能呢？如果此在环境中的生命具有模态性特征，那么“超验”中的生命可以通过“元模态性”来描绘吗？比如，当元模态性会照顾到此在和超验的传递，作为此在具体化和现实化观念的价值会一直等候吗？如果我们不能将主体想象成这样一个承载模态性的实体，那么谈对某种“元模态性”的尊重有意义吗？当然这些只是假定，是对超验本质的诱导，这部分是基于对此在一些现象的某些观察，而不能解释为超验现象的结果。这种知识自然是不确定的，因为这里存在另一种假设，也可以很好地解释这些现象。超验在皮尔斯的意义上是诱导假设，它们通过推理表现出来：

1. 某种现象，在此在中被理解为：对真相的揭示、善的行为、美的体验。

2. 一个原则：善的观念，美的观念，真理是超验，跨越我们此在的界限。

3. 因此：这些被觉察到的现象，在此在之中完成超越。人们可能会想到有人会声称这种理论是柏拉图主义，并且会提出相反的论点：

1. 上述的某些感知现象；

2. 规则：在一定环境下人们如此行事。

3. 这些现象专属于这种行为领域，或我们并不需要这种超越概念去解释。

在现代领域中：哪种具有价值观、灵魂、元模态性的功能环境形成叫做“超验”的环境呢？这种说法很接近由查尔斯·泰勒提出的“超验论点”(transcendental argument)。萨米·皮尔斯特伦指出，特别是在道德和伦理领域，人们的行为不能单纯以“务实”和“自然的”标准来解释而应假设它们有一种超验存在（参见 Pihlström，2002，p. 14）。

这是哪种周围世界呢？温非尔德·内特从经济符号学角度作出假设，在《符号学手册》（*Handbuch der Semiotik*）中“人类与周围世界关系的文化符号学模式”（Kultursemiotische Modelle der Mensch-Umwelt-Beziehung）部分，认为符号普遍存在于人类环境的各个层次，从而产生泛符号学（pansemiotics），这一观点解释了作为符号的一切环境现象。他将此分为三个范畴：首先是正确的泛符号学观，这同皮尔斯的观点很接近：整个宇宙都充满了符号，除非宇宙瞬间由符号构成。此外皮尔斯的哲学协同(synergist）层，认为在这个宇宙中一切迹象都是相互依存的。皮尔斯虽然没有提出任何可以承载宇宙符号的主体理论，不过他本来可以不费吹灰之力的。他甚至使用了进化之爱的比喻，或是将这种模态实体和宇宙的组成即“符号网络”联系起来。

同样，洛特曼的符号域观念也是这样一个泛符号模式。他甚至提出了能承载符号域的主体理论，这一主体可以是一个集体单位，这一理论仅限于语言文化中。但是，当文化被确定为是一组文本时，就从来不会去讨论一些根本的经验问题，而这些问题可能进入社会学家及英国人类学家的视野，即哪种社会团体、土著居民和部落会产生和使用这种文本。在泛符号模式中，符号因此不具有任何特殊交往模式中的发送者，在这个意义上，泛符号模式意味着回归到前笛卡儿的宇宙观念，虽然神学推理没有从历史的角度得到建构（参见查尔斯·泰勒《自我的根源》）。因此，当一个来自立陶宛的学生问西比奥克：“你是一个泛神论者吗？”时，这个问题本身并不天真。

反之，根据内特，另一种关于周围世界的思想是魔幻模式，在这种模式下，环境依然传递符号，但是操控者是人类自己，自然则是接收者。在这种模式下，人类想要通过这项活动来产生某些现象。茨维坦·托多洛夫研究了这一视野中的魔幻话语。

第三种是神话模式，即环境被叙述化，它演变成了一个高于人类的行动主体和行动（弗莱小说中的神话模式）的战场。而这些小说又再次解释

为什么某些问题已在此在产生。这种神话故事，将主体的即刻经验此在很快移入另一环境中，在此，超验成为这两个包围关系的中介。

如果我们想澄清此在世界的符号观念是否的确在超验中存在，那么神话学和神话叙述给我们提供了一个极佳的来源。从史前时代起，它就是一种普通人关于超验和本质，特使是它对此在影响的溯因模式。打个比方，如果人阅读关于远古或卡勒瓦拉的神话学手册，并且观察某些神话中的人物在超验中是如何行事的，你会发现他们的惩罚逻辑、模态性等与此在中的非常相似。不过仍然有一些不同，他们可以实施一些模态和情态来周密地越过平常的模态。然而这些神话的哪一部分仅仅是神话主义，哪一部分是人们不再相信的艺术主题，哪一部分又是最原初的神秘主义？约翰·拉斯金告诫说，任何人都可以通过自然投射自己的情绪和模式，并发明了“情感谬误”这一术语来进行曲折的推理。如果说景观似乎有点忧郁，难道不正是我们情感谬误的客观投射吗？从这个角度讲，模态不可能超出我们此在人类世界而存在。

然而，为了此在和超验两个存在符号学观正确有效，一个基本的问题是，需要哪种主体理论？这显然不是洛克、休谟和罗素的经验自我理论。它必须是另一种主体理论。

在海德格尔哲学中我们当然遭遇了周围世界的概念，他在《存在与时间》里说：“当死亡靠近现世的边沿时，死亡就在周围世界了” （*Die nächste Welt des alltäglichen Dasein ist die Umwelt*，p. 66）。离我们的现世存在最近的就是——环境。他认为在“Umwelt”一词中的“Um”包含空间性的概念。他指的是世俗性的概念。在背景中凸显了本体论将“世界”空间化，据此，世界被视为是一种延展的立体或三维空间——其对立面是思维实体或人。换句话说，人类、主体，作为一个独立的思维实体、一个从世界来设想的主体已经将自己分开。

现在，我们可以追问，此在和超验的存在符号学概念从何种程度是这种周围世界的概念，或者它们是否在这一语境中转换成了空间化的某物。海德格尔认为，周围世界实际上包含共在的概念：我们生活在一个有工具和呵护、有具体事物、有实践活动的环境中，本质变得具体，但没有完全具体，植物学家眼中的植物不同于生长在田野里的植物。海德格尔的世界与关怀的实际利益并不完全等同。他就在此处对符号概念做了简单的介绍。海德格尔与洛特曼的理论可以相提并论，比如每个符号作为整体展现

了具体概念和在世界上的地位，或者符号是在符号域或同位素中形成等概念。

然而，海德格尔并没有通过超验或者通过符号元素意指不在场的事物的事实来设想符号的本体论。相反，符号和工具总是指代它们所属的语境。其后果是，可以说符号占据了环境中预先设定的那根纽带。在这个世界上，事物各居其位，它们有自己的本体论。在他看来，世界是显露在外、没有遮蔽的，事物自己发现所处之地。他的主体与上面所说的存在符号学并不相同，后者的主体处于在环境和生物符号之间，能够行动和决定符号属于何处、该如何运用它们。我斗胆来比较海德格尔和格雷马斯的理论体系，在存在符号学的世界中，符号不会自动作为一种部分的“生成的”象似-本体的过程而各就各位。当海德格尔谈到环境的界限时，他提出了一种称为内在性的存在方式：“这意味着目前的延展存在被延展的某物包围着，这一延展物又被围绕它的界限所包围。”(p. 135)

因此，无论是内部和周围——或类似格雷马斯文雅地称作包围/被包围——都是恰当的。一种工具必须给思维一席之地，于是就可以处于它的周围，随处（es liegt herum）……这里的地方不能武断地理解为事物被显现的地方。地方总是被给予了工具所属的“那里”或者“领域”。这一领域就是物所属的地方，是海德格尔认为的“包围的领域”（the surrounding domain）。海德格尔非常准确地指出，我们往往只有在“当某物不在正确的地方”或“某事发生在一个错误的环境”时才意识到它属于某个位置。格雷马可能会说：进入了错误的同位素中。

但是这样会错误地将海德格尔的环境理论等同于作为符号和工具的对象，因为它本质上包括其他存在物。存在就是共在。关于“谁”存在的问题总是被断定为在那存在就是自我的存在。这是不言自明的。后来又有他人、任何人或常人和其他以公共形式的存在，其中“宾我”因本身成为常人而失去存在。或者说海德格尔的确提出了主体理论。但重要的是，围绕此在的超验需要付出极大的努力才能被空间化。超验的出现实际是作为此在的阐明（雅斯贝尔斯的思想），正如海德格尔所说：它是一种存在的方式，如合拍的心情。在形体上和空间上，我们正作为一种行动者自我而存在于此在中，但是当我们开始存在时，我们在别人眼中以不同形式存在，听到别人对我们的评价也各不相同，当我们将它比做超验价值或观念时，意义就重大了。在存在的这一刻，此在体验要么是让·瓦尔所说的向上超

越，获得了全部的超越和意义，要么向下超越，将自己投入虚无。此在周围完全充满了超越。我们的超验元模态可以与此在的模态相反。我们的知识只涉及经验存在，这是纯粹知识（Wissen），而超验的知识应该是立陶宛籍芬兰哲学家威廉·泽塞曼所称为的“kennen”，即它是从客观体验的某物，是内感受型，不是外感受型。悖论性的是，当我们在此在中，超验并不会作为物理空间、作为超此在界限之外的某地方围绕我们，但是它向我们敞开，因此它是一种方式，使被围绕的对环境作出反应，正如所引述的《浮士德》第一幕的封闭域。我们的意志为欲望对象奋斗并渴望拥有它，与之结合——他可能先假定与其他分离，因为我们生活在强力的世界中，在那里超验的元意志一直想要被存在体验撞出声音。比如在艺术创作、科学研究和伦理服务［如昆德丽的“服务，服务”（Dienen，Dienen）］中，或在约翰·凯奇曾对丹尼尔·查尔斯所说的真相中，即当我们注意到我们一无所有时，我们还拥有诗！

在此，主体不是二位一体而是三位一体的关系。所涉及的任何事情不仅是主体与对象，而是主体、对象以及一些前符号或后符号，它们通过阐述者或解释者过滤着行动符号的体验。根据皮尔斯的理论，生活中最原始的实践关系是二元的，就像关于欲望的残酷的事实，而它们只有在三元符号关系下才能变为符号学。在存在符号学上也如此。第三个因素启示着主体与对象，自我和环境或自我渴望的或他的呵护对象的环境的一部分，佐尔格——使用海德格尔术语中的意志模态——正是先验观念或价值，对它的构思是一个元模态活动。那么，此后当我们开始存在或在超验的光照下体验此在时，我们身上会发生什么呢？对我们存在瞬间的分析可以帮助我们澄清超验的本质，对此最佳手段当然是艺术。

在存在符号学中，“周围世界”和主体等术语具有了崭新而特殊的意义。“周围世界”其实是从最初的经验主义中提取出来的，在此意义上，生态符号学言论的实践意义可能具有误导性。然而，这个想法在这里很恰当，这里生态符号学包括语言评论和语言使用或已具有环境污染的负面意义的符号使用。符号学不仅可以通过文化淘汰这一事实而被摧毁，也可以如海德格尔所说，通过我们世界公共存在渗入任何常人的心中这一事实而被污染。这表现在平庸的存在、闲聊和其他使我们的环境受污染的消极现象上。据内特所言，符号基本上都赋予了人性，因此，我们应对其负责，这将引导我们进入一种精神生态主义。他说：“没有人可以否认，我们的

符号周围世界的概念和思想已经在视觉和听觉上被扭曲和污染了。”

因此，我们不得不承认，被超验照亮的此在看起来并不怎么美妙。那么如何阐明他怎样设想超验和怎样用手段来调整此在的事实呢?

在歌德悲剧的结尾，浮士德已经苍老，他认为虽然他双目失明，但他依然上进。他认为狐猴和梅菲斯托的叫声是为后代留下一席之地的喧嚷，不过他错了。实际上他们为浮士德挖掘坟墓这一事实有很强的讽刺意味。但那是他所不知道的，因为此后旁观的读者真正进入超越，其中很有一种大山的精神——它不再存在于任何场所和环境下——剧终了。或浮士德认为，他听到了自己内心超越的声音，但从此在的模式来看，他内心的“光”是一种幻想，但与超验元模态无关，因为浮士德的个人欲望已经转换为最终拯救他的永恒的理想和抱负。

可以将我们对环境和主体、围绕和被围绕的观察结果总结起来，然后追问是否有一种理论能够“包围”或覆盖其他所有理论。格雷马斯曾说，他曾经拜访过加拿大一位不知名的盎格鲁分析（angloanalytic）哲学家。哲学家说：你的理论很有趣，但你意识到你在被围绕，而我在围绕吗?

人们可用分类学的方法来区分两大范畴的九个逻辑关系；也可以用逻辑符号将之形式化。我用符号“S”来描绘这一主体，即被包围者、中心，用符号“O”来描述环境，这可能与格雷马斯的“对象”相同，此时环境构成了我们主观的行为对象。“O”可以意味着此在与作为环境或于克斯库尔的周围世界的超越，它甚至取代了“对象”这一术语。

1. S∧O　主体已与环境结合，即他们之间存在着一种融洽的关系，主体是环境的一部分，他并没有从中孤立出来（有些人一辈子都在村镇生活，这是一种有机的团结，在此所有的主体和工具都各就各位，如海德格尔的乌托邦）。或者主体重新赢得了他失去的家园，或者与环境形成统一，他又重新返回正确的同位素。

2. S ∨ Y 主体与环境分离，主体从环境中孤立出来，在它和环境之间出现一道鸿沟，周围是其他事物，起破坏作用的不同的他者，同时这个主体又不属于他，就好像阿拉伯王子在巴黎阅读孟德斯鸠著作中的波斯文字，又像一个现代建筑夹在一个古色古香的环境里。

3. S→Y：主体想要、努力朝向环境，他试着与环境同化，变得和环境类似.

4. S←Y ：主体想要从环境中脱离，跳出环境，并将自己与环境区分开。

5. S≠Y：主体对周围环境并不关心，他可能已经彻底地抛开了环境，或者说他从未融入过环境，他想依靠自己的条件发展；这里的主体和环境没有交往，但是他们却共同存在，看起来十分平静和谐，就好像少数族裔在主流文化中。

6. S：主体没有环境，他在这个世界上独立存在，环境已排除在外。主体经仔细审查，与外部环境的已经完全由关联转向分离；这就好像发出的信息没有接收者一样。

文本的结构主义研究正是如此，并且以为通过这种方法人们可以达到一种客观性所要求的零度。但是很难想象这个主体不是在实验室中孤立存在的客体；也许在一些精神病领域，一个孤独症患者主体的存在就不需要与环境有联系，比如斯特凡尼纳·圭拉·利西医生的病人。

7. Y：一个纯粹的环境，没有任何中心，例如网络模式就是如此，没有中心点，但是它们无处不在，可以想象为一个空虚的空间。

8. S⇒Y ：主体试图支配环境；主体想要驾驭环境，想要根据自身的模态性来诠释和塑造自己。主体创造了一个有益于自己的符号域。一些统治者想要通过不同的神话体系来统治超验，这表现为对神话主角的描述，以便巩固合法化和绝对化的权利。比如鲁本斯的绘画描绘了玛利亚·美第奇的统治。

9. S⇐Y 环境支配主体。主体必须服从于专政条件，主体没有权力去影响或者改变环境。这种情况发生在当主体直接来自外部环境，此时意识形态和操控手段将其作为利用的靶子。

第十四章　音乐中的隐喻自然和有机论：一个“生物符号学”视角

关于音乐有机性

西方音乐美学中最重要的概念是有机性和机体论。广义上，音乐是和“自然”知识相联系的。列维-斯特劳斯曾说，通过音乐，我们意识到了自身存在的哲学根源。在恢弘的音乐中，描绘大自然的特殊的“田园”风格应运而生。比如，许多古典音乐的主题都与自然以及郊野有关。如韦伯的喇叭信号和贝多芬的《告别》的开端。当阿多尔诺说，“西贝柳斯的音乐是关于自然万物的”，这句话含义颇多，但是对他来说，这大多是1937年社会音乐形式的消极范畴。然而，更为仔细的观察显示，西贝柳斯的作品与贝多芬的《田园交响曲》以及门德尔松的《仲夏夜之梦》（*A Midsummer Night's Dream*）等“自然音乐”齐名。阿多尔诺的不同想法是这样的，当西贝柳斯唤醒自然，那是即刻注定了的，但是如果马勒也这样做，那就代表了对黑格尔“世界进程”（Weltlauf）的推进。

自然以多种方式出现在西方音乐美学中，亚瑟·洛夫乔伊在一篇名为《作为审美标准的自然》（*Nature as Aesthetic Norm*）（1948）的经典论文中试着列出自然显现的一切方式。自然可以指人的本性，宇宙秩序，自然

模仿，真实可信，客观美丽，朴实简单，对称整齐，协调平衡，情感至上，自发主动，天真无邪，原始尚古，不合常规，避免对称，表达艺术家的声音，人类生命的充实，野蛮残暴，多产新颖，进化发展等等。所有这些范畴都能在音乐中找到。

随着音乐绝对理念的发展——即器乐，就出现了交响乐和交响乐理念。这个理念反过来又和有机生长的概念密切相关。这种审美规范生效之后，成为了整个交响乐传统中最具影响力的价值观。在一些国家，创作交响乐仍然被认为是最崇高的事业，虽然在其他国家已不再如此。（德彪西又一次在贝多芬交响乐演奏到一半时离开了音乐厅，他抱怨道："哦，不，现在他开始进入发展部分了。"）

根据恩斯特·库尔特，西方艺术音乐史上有两条发展主线。一是基于德国民谣和进行曲，由维也纳古典主义发展而来的周期形式原则。它的特点是以明确的二、四、八节为单位，其中有更宽广的音乐形式组成。另一个原则是线性的艺术形式，它独立于任何精确的小节线（bar lines），这种小节线始于帕莱斯特里纳的复调，在巴赫的旋律中达到高峰，可以作为半音阶幻想曲的自由起伏线的一个例子。这两项原则是形成音乐的基本力量。正如我们刚才所说，对于库尔特而言，音乐就是动能。音乐的听觉显现形式（能指）不是最重要的；不过音乐只有通过这些形式再现出来。以此，如果人们用柏格森的"生命力"的方法论来解释后者的话，那所有的音乐都能达到"自然"的状态。对于库尔特来说，当音乐奉行自由运动的冲动时，它就是"有机"的。周期的、四边形的节奏对于库尔特来说是矫揉造作的，有点像"文化"过滤器覆盖于自然之上。即使这种节奏是基于"二元"的形体运动方式，比如说，歌唱和行进。

一名来自日耳曼地区，名为海因里希·申克尔的音乐理论家几乎和库尔特同时提出了他自己对于调式音乐（tonal music）的观点，这个观点也是基于"自然"的。对于申克尔来说自然是三和弦的，是由一系列的自然泛音（overtone）产生的，他把这个称为"自然之弦"（chord of nature），这种"自然之弦"的音程是由基本的主旋律和低音部共同完成，一起组成了主要声部（Ursatz）。通过即兴艺术手段将后者延长，就能创作出唯一的"好"音乐。好音乐——也就是那些值得我们赏析和倾听的音乐，这种音乐当然就是调式音乐，尤其是德国调式音乐。申克尔的理论来自于歌德的有机论以及植物变形理论。

库尔特和申克尔提出了音乐中完全不同的两种有机论。根据库尔特的观点，有机性或“动能”主要是在直线的和水平的音乐起伏中，在符号语言中，在横组合结构中产生的。相比之下，对于申克尔来说，有机性的出现是深层结构向表层结构、从背景到前景的垂直运动过程中，即在音乐纵聚合结构中。从横组合的角度来看，音乐的有机性获得一定的套叠性回旋曲式的运动。例如，新艺术风格，将是一个理想的“有机”的风格时期，像绿叶衬红花。从纵聚合的角度，有机论被视为内在生长和音乐揭示。斯特凡·科斯特卡，在他的《20 世纪音乐的素材与技法》（*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*）一书中认为音乐中具有有机性，而不是无机性。

一幅传统绘画都描绘着某些事物，并且如果这幅画画得好，那么画布的每一部分都为艺术家想要传达的有效的视觉信息作贡献。在传统文学中，每一篇文章都有其目的——充实人物角色，设置情境，发展情节等等。那么音乐在欧洲传统中也如此：一部完整的作曲的功能应该比它各部分之和要大。艺术作品当中的任何一篇对于这整部作品的总体构思都是非常重要的。想想你熟悉的任何一部音乐作品，想象一下如果它的各组成部分、主题以及过渡等等都随意地重新调整后会是什么样子。其结果一定很有趣，那各部分可能就不会像整体的效果那样好了。（Kostka，1999，pp. 152－153）

科斯特卡继续强调 20 世纪的音乐证明了对传统有机论的对抗反应，即将构成的想法作为一个目的论过程。他挑选了施托克豪森的“瞬间”（moment）的演奏形式来对比有机性。

然而从广义上来说，音乐有机论可以和任意的、常规的发音以及象似或指示性的发音系统等一般范畴相对应：所有语法，包括音乐语法在内，在索绪尔的理论中都是任意的和建构的，这些语法都是基于一套特定的规则。这些规则可能很明确，因此可以根据模式或语言来人为地创作音乐。

与此相反的一个方法（反映了非有机的形式），就是音乐作为构思或“格式塔”（Gestalt）的观点，这个观点是由加拿大的作曲家和音乐符号学家大卫·利多夫提出来的。语法作为一种静态的规则，永远不能是有机的。只有构思和格式塔可以和某些活的物质相联系。为了支持这一观点，

我们可以看到音乐语法的改革者和发明者如勋伯格很少被归入大名鼎鼎的“有机”作曲家。

我们于是追问，我们何时在体验具有有机性的音乐呢？当有意识地体验有机音乐时，有机性是不是就不像以前那样有机了呢？换句话说，有机是潜意识的范畴，正如雷蒂所说的乐旨过程吗？有机性有时似乎是一个音乐发出者的某种解释活动的结果，要么是作曲者，要么是阐释者。如果过多考虑音乐作品的组成，那么由此产生的音乐便不再是有机的。只有在凝神或在灵感中所生成的音乐才是有机的。这种情况下，说话和说话行为之间、文本和创作者之间会有一种特殊的对话关系。

然而，如果这一定义不利于澄清“有机性”，那么有机性作为一个音乐文本品质的手段，到底意味着什么？为什么一部音乐作品是有机的，而另一部不是呢？一种解释是，所有的机械重复和簇集形式是无机的。鲍里斯·阿萨菲耶夫在他的音准理论中提出了这个观点。晚至贝多芬的交响乐“作品成为一个有机的心理乐旨整体，它随着成长和发展而不断展现”。(Asafiev，1977，Vol. 2，p. 489) 阿萨菲耶夫把瓦格纳的《名歌手》的序曲作为例子。这是一首隐蔽的交响乐，它的各个部分——奏鸣曲快板、行板、诙谐，以及终曲——按照相互的逻辑混合在一起。他们作为周期的不同阶段，作为一个单一的发展路线，次第出现（Asafiev，1977，Vol. 2，p. 490）。阿萨菲耶夫称这种有机形式为“辩证”。

如果这种融合被视为“有机”，那么李斯特的《B小调奏鸣曲》、舒伯特的《流浪者幻想曲》、西贝柳斯的《第七交响曲》以及《第五交响曲》后半部分中第一乐章和谐谑曲的混合曲调都可以视为此种例子。卡尔·达尔豪斯坚持认为音乐形式并不是像一个模具，可以简单地填写个人的主题，他对于贝多芬的交响乐形式进行解释时模仿了阿萨菲耶夫。(Dahlhaus，1985，p. 369) 贝多芬在作曲时不采取“在……中”（in）的形式，而是用“与……”（with）的形式。例如，他可能将主题的过渡材料转移到从属的主题中。因此舒伯特和贝多芬之间的区别就清晰可见了。舒伯特的形式是结合的、簇集式的，而贝多芬的形式是“发展变化”的（这一术语是达尔豪斯借用勋伯格的）：听众会体验到一种作为音乐逻辑彼此相关的连接的、相似的乐旨。

在符号学领域中，光有横组合的线性是不够的——光有内在象似性或者内在指示性也是不够的。音乐形式的体验必须有目的性，依据康德所提

出的术语，要酌情（*als zweckmässig*），否则音乐就不是有机的。同样，阿萨菲耶夫也注意音乐的目标导向，他区别两种类型的目标或者交响文学的终极：或是个性与宇宙（贝多芬）快乐和自由的融合，或是人群之中的精神痛苦和疏离，遗忘和悲剧般的破坏。对于阿萨菲耶夫来说，当揭开音乐中最重要的观念时，音乐的目的也就达到了，这样就能引起注意，其中还会显现连续的发展波（1977，Vol. 2：p. 483）。阿萨菲耶夫的这个思想几乎全被西贝柳斯意识到了。例如在《第五交响曲》中，两种不同形式的结局一直在不断地斗争，直到最后听众也不明白作曲家最终选择了哪种解决方式。

因此，为了使音乐成为有机的，就不仅仅需要乐旨和主题的统一，还必须包括较多的偶然变化。这些变化遵循相互流畅的指涉也还是不够的。音乐必须朝着某一目标或目的前进；音乐必须有指向性。作为时间的艺术，当然所有的音乐都有结局。当然在这里，我们并不是指音乐一般的时间性而是“标出”的时间性（参见 Hatten，1994）。在有机音乐中，音乐时间的组织朝着某一特定的目标。

听众怎样才能知道音乐有一个目标或方向呢？伦纳德·B. 梅耶在《解释音乐》（*Explaining Music*）中提出了旋律的理论，这一理论强调了好音乐的旋律形式，认为存在一定的音乐认知原型，要打破这种认知原型或认知原型不足都会导致听者继续等待恰当的解决方案和正确的音乐构思。例如，一首曲子以“缺口”（gap）的旋律开始，然后音乐的目的由“缺口”所产生，而这些间隙或缺口可能一直到这首旋律结束才能填补上。这种紧张气氛让音乐保持运动，并且产生动能或者起到了催化作用。一个例子就是西贝柳斯的《第五交响曲》的开端，那里就有从三个方面来说都不完整的动力音乐旋律。首先，这一动力就是切分音（syncopated）和在 12/8 拍（meter）时的音调。其次，它的韵行结构是不规则的（Luyken，1995，pp. 42—43）。第三，它是以一个开放的五－四音程形状为基础的，这就使得听众会一直等待这些缺口被填补上。

乐曲和谐地在降 E 大调的 6/4 和弦徘徊，和贝多芬奏鸣曲第 31 首第 3 号的开端是相似的。贝多芬这段乐曲的节奏相当快，然而西贝柳斯却一直拖延到交响曲结尾。在那里，我们也听到了第五部和第四部中充满了丰富的乐章和重要的音调。这是整部作品精彩的也是相当轻快的高潮，如此便让本来就在为选择不同悲剧结果犹豫的我们更加拿不定主意了。那不勒斯

和弦极为不安、模糊的主题停止了蜿蜒曲折的旋律，转而充满了E小调音阶（该简述显示的是交响乐的创始理念之一）。但是在交响乐的结尾，即使主音抑扬顿挫，也无法达到韵律的平衡，因为并非所有的旋律和弦都出现重节拍。有一个特别反讽的音乐双关语，这一期待表明情况不很严重（西贝柳斯的作品中罕见的时刻）。事实上，它使人回想起在一出戏剧中，小丑来到台上，直接向观众背诵了最后的台词，或在莫扎特的《唐璜》最后的道德层面，会发生什么。

因此，音乐是自己的目的，它使音乐的动能一直处于运动中。这些音乐的动能来自于我们期待完成的音乐构思。根据让·拉吕（Jan LaRue）的观点（1992），音乐有它独特的成长空间——它自身有一个有机的时期——这就将所有的音乐参数绑定在一起。

“有机论”可以从音乐的其他方面产生吗？例如，西贝柳斯的音乐通常具有卢伊肯（1995）分析的构成“空间戏剧性”元素的领域。西贝柳斯的音乐通常都好像要驶入一块围起来却没有出口的地域。这种情况在西贝柳斯早期的作品中已经出现了，比如在《萨》（*En Saga*）中就通过简单的重复形式表现出来了。这就是说，同样的旋律或主题通过反复重复，它就会失去作为音乐主体区别于周围的性质。音乐本身就成为一个无主体的环境。这就是西贝柳斯独特的去行动化的音乐，从而使之成为非个人的、自然的，这是不思考、不感知的主体。在《第五交响曲》中，这样的领域是在第一乐章中通过半音阶的哀歌乐旨来形成的（总谱J－M），这样听起来时间就很长。这种情形就和利盖蒂的音乐场域技巧有些相似。但是西贝柳斯的“静态”领域是来自于一个连续的、微观－有机的过程。怎样才能进入和退出这一领域呢？《第五交响曲》将之表现得淋漓尽致。它不是通过音乐的“迂回路线”（escape route）而留下的，比如转调。

音乐的有机性质也取决于分析方法。基于音乐“功能”的方法证明了音乐的有机性比构造的、片段的、机械的方法（如发散的和纵聚合的）要好，有机音乐的基本问题不在于音乐如何可以分为更小的部分，而是如何将这些部分凝聚起来。

如前所述（第二、三章），阿萨菲耶夫认为音乐有三个主要阶段即：开端，发展和结尾。在格雷马斯符号学中，这些阶段就相当于起始体、延续体和终止体。克洛德·布雷蒙的叙述学将这三个阶段比拟为故事的三个阶段：即本质还是实在，行动的通过和非通过，成就和非成就。类似的说

法在其他地方也能找到。

音乐可能以其他方式成为有机的。生物学家于克斯库尔的生物符号学和环境学说最近在符号学家中引起了激烈讨论。他的观念或许也适用于音乐。于克斯库尔的理论基于这样一种观点，即每个生物体的功能根据预先设定的“评价”来决定其周围世界（Umwelt）的性质。有机性通过两个过程与世界连接起来：记录（Merken）和活动（Wirken）。每个有机体都有独特的“自我-声音”，这就决定了它的存在和行动。在这套概念中，我们看到了与音乐的类比，每个主题、乐旨和语调都存在于它自己独特的音乐环境中。一个有机的作曲家会考虑到音乐事件和音乐环境的关系。关于主题和它的环境的一个很好的例子就是贝多芬《第五交响曲》中的行板主题中的变化。在那个乐段，主要乐旨不断地转化到新的声音环境中，因此听众们就更加注意音乐环境而不是主题本身。

在古典传统中，旋律和伴奏来源于相同的素材，就像在舒曼的《C大调幻想曲》中，在这首曲子中伴奏的功效和在上音域（upper register）中递降的主题是一样的。在类似情况下，音乐的有机性在于音乐事件及其环境的相互作用。相比之下，后现代风格——早期的例子有普朗的《双钢琴协奏曲》和斯特拉温斯基的新古典主义——应用引用的技巧，而且避免有机的统一。主题环境必然是疏离的。例如，如果背景是有调的，那么引用就必须将自身作为不协调和弦突显出来。反过来，如果背景是无调的，那么这种引用就必须通过音调而被人辨别出来。在西贝柳斯《第五交响曲》中，即使是在1915年的较早版本中，其中就有一种关于“那不勒斯”主题奇特的变体，叠加于“天鹅”主题之中，西贝柳斯罕见的未来主义和野兽派风格的作品中就有这一时刻。那里所出现的主题，就犹如一个不恰当的同位素或者音乐环境。

有些人已把音乐和生物学联系起来，指挥家威廉·富特文勒就写过关于音乐的生物学基础。然而，他在音乐中所使用的这个术语“生物学”是隐喻，因此当这个术语被应用到其他艺术形式时就和“自然”一词一样模棱两可。对于富特文勒来说，古典时期的“绝对”音乐远非实用的或者肤浅的。达尔豪斯认为，维也纳音乐的丰富和多彩的环境是为了古典风格的出现。但富特文勒坚信事实远不止于此。

它不仅是与生活相连的休闲音乐…它虽然和芭蕾、表演、戏剧无直接

的联系，但它也完全可以有所关联。它遇到什么，就改变什么。它汇集了整个有机生命的丰满，并且像一面镜子反映着它们。它自己可以通过独立的音乐形式创造出极其宽广的世界——德国民谣形式、赋格曲、奏鸣曲都只是基本类型。它可以这样做，因为它自身就足够了。它自然地对人类的生命过程的预设作出反应。(Furtwängler，1951，p. 27)

富特文勒相信这些预设是基于紧张和放松的交替，“表现紧张递升与放松递降的乐章反映了生活的节奏：只要我们在呼吸，就有一项是静止，一项是运动。静止的状态更原初，更原始……现代生物学的基本学说之一就在复杂的身体活动之中……紧张局势的缓和具有决定性的意义”(Furtwängler，1951，p. 27)。

在存在符号学理论中（Tarasti，1994），我将紧张和放松解释为两种模态性：从格雷马斯模式衍生出来的“存在”和“做”。这些模式同样关系到了音乐中的有机性。在音乐中是什么带来了“存在”和“做”呢？是什么给了我们那种印象，即我们或者是仅仅“在”音乐中，又或者是某些事情正在发生？这些问题可以从观察音乐中的时间、空间和行动表现来回答。这些表现不仅仅包括西方艺术音乐，它包括所有文化中的音乐。

然而，富特文勒将“存在”（放松）和“做”（紧张）同音调紧密地联系在一起。音乐中最恰当的静止状态只有通过音调产生。只要它能创造出一种客观的、静止的存在状态（主观上，我们当然可以把任何个人印象认为是静止的）。因此，富特文勒认为必定要有音乐本体论。对于他来说，音乐的最深层次总是音调的，因为它是基于自然所赋予的三位一体的力量。

富特文勒的音调本体论早已被人废弃，但与我们的论文有一定的关联性。甚至一些符号学方向的学者认为他们的理论基于“生物”本体论，尽管没有把它作为一种非历史的、普遍的原则并入音调学中。例如，伊万卡·斯托亚诺娃认为音乐形式有两种：过程形式和结构形式。过程形式指音乐的阐述过程，结构形式指音乐作为现成的文本和存在于时间之外的事物的发声。因此我们就看到音乐中的两种对抗力量：立足于运动、变化和过程中的动态过程；以及立足于稳定、静止和结构中的静态过程。音乐形式作为一种声音的显现过程和一种听觉结构过程，是艺术活动的两个方面。

结构形式（就如雷蒂和康定斯基所描述的那样），好像是用来固定音乐流的。从古典到浪漫再到先锋风格，所有时期的音乐风格的这种固定化的影响，都是来自于结构形式的。停止音乐流的手段包括了等级和历史所决定的形式方案，而过程性出现于变革和浮现的对比中，比如发展变异。音乐的“存在”对于斯托亚诺娃和富特文勒是一样的。它不是音乐的一个本体或者目的的结束状态，一切事物都在朝这个方向努力，而停止“正常的”音乐时间，就是停止“生物的”音乐时间。

在这层意义上，生成模式从认识论来说是矛盾的。表层思想逐渐从深层结构产生，这个深层结构是基于等级的和某些静止的、结构的东西来停止音乐的运动。其后果是静态的、非时间性的特点和生成分析的人为性。人们使用不言自明的分层规则，这是对音乐语法的机械阐述。同时，一个生成过程中的想法包含一个过程的思想，其中的内在性质最终才会显现。因此生成过程指的就是整个宇宙基本的符号力量：从内容到表达的运动。格雷马斯的生成过程和其他模式能够澄清意义的“有机”过程。然而，同时其也包含了非有机的和结构的方面，当应用于现象的音乐、体验时，这种原则很怪异。

我们可以尝试通过详尽的形式和风格分析，来进一步阐明“有机音乐”。一个很好的例子就是韦约·穆尔托迈基对于西贝柳斯交响乐有机统一体的研究。他证实了对于所有德国音乐学中“动态”形式理论的支持者来说有机隐喻的重要性。他提到了库尔特、申克尔、哈尔姆的思想在勋伯格和韦伯恩那里继续。后者的观点尤其受到了生物有机隐喻的影响，即生物有机论是由原初的、单一的观点发展而来，音乐的内在统一性（关联性）也是由其产生。具有讽刺意味的是，那些音乐语法的改革者和“现代主义”的先驱者使用的模式都是由浪漫主义思想发展而来。不过，穆尔托迈基还是罗列出了五种音乐能够成为有机的方法，他还特别强调斯托亚诺娃是怎样进行形式固定——如奏鸣曲、交响乐、弦乐四重奏等——通过循环技巧手段成为有机的或者过程的。对于穆尔托迈基而言，一部由以上乐章组成的作品听起来才像一个整体，这样就获得了音乐的有机性。这是通过循环程序来完成的，它既可以是外部的也可以是内部的，它们既可以将材料也可以将各组成部分联系起来：（1）乐章可以由相似的主题开篇联系起来。（2）无论主题“细菌”或细胞在不知不觉间从一个乐章移向另一乐章，或主题在后来的乐章中以易于辨认的面貌出现。（3）在每个乐章中出

现一个特殊的信条或者固定观念。(4) 这个原则或许就是整体的统一性，部分是由同一主题的变形形式连接起来的。(5) 最复杂的方法是持续的变化，由此，新的想法产生于变革的进程。

最后一点是最有趣的。当我们在音乐体验过程中时，一些过程是怎样“生成”或产生另一些事件的？换一种说法，我们什么时候体验出事件 T 是先前事件 P 的结果？事件 T 是否是事件 P 的目的呢？如果是，那这又到底意味着什么呢？毫无疑问，西贝柳斯的《第二交响曲》的终曲是目的论的一个很好例证，因为它是通过很多的斗争取得的。但是我们可以想象一个过程，在此过程中听众们不知道接下来会是什么。只有当事件 T 的结果在事件 P 的过程之后被听到了，人们才确信在这之前的一切所暗含的意思。在这种情况下，不能说 T 为 P 的目的服务，因为它是在事实之后才被感知的。

我们怎样从符号角度解释这种关系呢？从叙述学角度，我们可以思考一些事件的主体，其目标是成为一个事件，一个对象，这是被主体所寻找的。在格雷马斯看来，起初主体和对象是分离的，后来才到达对象或与之连接的阶段（参见第一、三章）。例如，一个占据主导关键地位的主题“希望”同音调联系起来。然而，这并不完全符合事实，因为实际上变形的结果是某些先前事件并不知道的，可以说，或者甚至就没有“希望”过。只有超级阐释者——作曲家——知道事件 T 是事件 P 的有机的逻辑结果。又或者，当音乐随着节拍成为“他性”的东西时，当它通过“成为”的过程转化为一种不存在的东西时，主体 S 转化成了 S1 或 Q 或 X。此时，涉及的就是一个从主体 S 转到主体 Q 的有机的、意外的对比。主体 S 和主体 Q 都被认为属于同一个音乐环境，我们从主体 S 的生活世界（Lebenswelt）转到了主体 Q 的生活世界。

在结束音乐认识论中的“有机”隐喻时，我们可以看到如伴随“自然”而来的概念一样，同样的事情发生了。正如洛夫乔伊的分析和我们的例证显示，“自然”几乎意味着所有的东西，既有序也无序。同样，有机的统一和发展也几乎意味着一切。那我们为什么要考察这种模棱两可的东西呢？这是因为自然的和有机的生长对于哲学家和音乐学者是有一定意义的，特别是那些学习交响乐理念的人。这些概念具有强有力的意识形态观念，其确切含义可能是模糊的，但当我们谈到音乐本质的东西时，它已经被使用而且将被一直使用。我们不能因为其语言的使用并不总是合乎逻辑

性和连贯性而忽视这些术语。接下来，我将考察它们和西贝柳斯的关联性，特别是他的《第五交响曲》。

西贝柳斯和"有机"观念

人们可以声称西贝柳斯的音乐是"有机"的，而马勒的音乐是"无机的"，来重新理解阿多尔诺的评定。如果是那样的话，有机/无机就成为主要的分析概念。这种"有机"的音乐将基于下列条件：（1）所有的音乐表演者寓居于恰当的环境中；用符号学的术语，主题移入适合它们的同位素中。（2）所有的音乐素材来自同一出处，用符号学的术语，主体性是内在符号化的。（3）所有的音乐事件相互连贯地追随彼此，这就是拉吕的生长原则，或者音乐的内在指示性。（4）音乐努力实现一个目标，这与时间性以及语体素的起始、延续和终止相关。

西贝柳斯的音乐可以在很多方面体验为"有机的"。第一，许多人认为自然的范畴存在于音乐中。就如洛伦兹·卢伊肯所说，西贝柳斯的音乐是跟贝多芬、门德尔松和瓦格纳一样的方式而来源于田园。在一些芬兰及其他学者中，有许多证据表明他音乐中的 poiesis（产生）和 aisthesis（接受）和芬兰的地理自然密切相关。例如，当伦纳德·伯恩斯坦把西贝柳斯在《第六交响曲》中的混合里第亚调式向纽约的年轻听众介绍时，他说作品唤起了对寂寞的芬兰森林的想象。不过作为一个接受的范畴，亲近自然不能使音乐从内在上成为"有机的"。

"产生"的层面又如何呢？埃里克·塔瓦斯特谢纳仔细研究了《第五交响曲》的总谱，并且将他的作品和斯克里亚宾的欣喜－神秘的艺术观和他跟宇宙的共鸣联系起来。引用了斯克里亚宾的一首诗后，塔瓦斯特谢纳说："这没有错，斯克里亚宾吸引西贝柳斯的正是他的音乐中的'宇宙'范围，这是和他突破音调界限的努力相关的。"这句话必须用现代主义观来解读，比如它显现了人类从"宇宙"中的脱离，以及"有机"音乐是指对整个宇宙统一的回归。对于斯克里亚宾来说，这意味着探索极限的音调，但在西贝柳斯作品中，"宇宙"风格和对现代主义观的拒绝意味着明确接受音调。在《第五交响曲》最后，狂喜的降 E 大调和穆索斯基的《展览会图画》相关，这其中也有相似的节奏和钟摆一样的乐旨。由此我们可

以判断，如查尔斯·泰勒在《自我的根源》中提出的，有机风格和宇宙的统一回归并不总是和回归音调相同。这种参与同样可以在音乐文本水平上而不在空间上发生。

塔瓦斯特谢纳的研究似乎证明西贝柳斯的有机交响乐逻辑是基于作曲者对物质阐述的方式；这显然是“产生”的范畴。而且塔瓦斯特谢纳倾向于认为西贝柳斯的交响曲有机品质是在潜意识的灵感指导下，作为一个狂喜的过程出现。在讨论《第五交响曲》的创作时，他分析了许多在西贝柳斯《第五交响曲》和《第六交响曲》的总谱中发现的音乐观念。他把这个过程比作了一个谜，这个谜是马赛克的碎片，像“天空的底板”（Tawaststjerna，1978，p. 61）。在这个阶段，交响乐仍然主要显现为一个纵聚合的模式，并且其精心的阐释是完全理性的、非有机的活动。但塔瓦斯特谢纳继续说：“至于西贝柳斯，我倾向于认为他的创作是灵感和智力相互作用的结果。他们的关系不断变化。他基本上依赖于他的灵感。他有他的‘绝妙的’狂喜……主题的塑造似乎是凭直觉产生的。”（Tawaststjerna，1978，p. 65）

然而，如果我们把上述作为有机性的标准，那么从纵聚合层面上说，有机性是来源于音乐物质内在的相似性中。塔瓦斯特谢纳将《第五交响曲》的乐旨缩减到两个：即“步骤乐旨”（step motive）和“摆动乐旨”（swing motive）。但是仅有这些是不够的，因为材料必须要放到相互连贯的句型中。只有在那时我们才能体验到有机音乐。

另一位西贝柳斯研究专家埃尔基·萨尔门哈拉（Erkki Salmenhaara）对于作曲者的有机技巧有着相似的看法。和塔瓦斯特谢纳一样，他强调有机性出现在作曲者的心中，作曲者从无数的词中选择和想要表达的音乐相似的词素。在他研究名为《塔皮奥拉》（*Tapiolat*）的交响诗时，萨尔门哈拉引用了英国学者塞西尔·格雷的话：“西贝柳斯的主题材料……似乎是以一种在生物学中叫做细胞分裂的方式重新生成的：它们被分裂成若干的主题单元，并且每一原始、有机的小节都受制于发展”。因此在音乐传统、正式的轮廓下，就产生了另外一种形态，它是动态的、过程的，用我们的术语说，是“有机”的（1970，p. 37）。萨尔门哈拉继续说道：“根据有机的发展观，必须明白，那就是发展的多样结果——不同的主题和乐旨——彼此间都‘有机’地联系起来”（1970，p. 37）。这里，有趣的是萨尔门哈拉对“结果”这一术语的看法。有机音乐主题可以体验为一个过程的结果

——这和康德的目的论并不一致。当然有过程，从一开始向一个特定目标的过程，但也有这样的过程，其结果是无法事先得知的。例如贝多芬的《第五交响曲》结尾的过渡，长持续低音在 G 点，最终将主题引向胜利，这就有点像这个过程的产物：我们知道期待什么，但不能确定到底是什么。同样的事情发生在《华德斯坦》中间一节，它引出了最末乐章中太阳升起的主题。有时进程的结果相当惊人，就像在西贝柳斯的《卡累利阿》中一样，一段长的过渡出现了，就在主题突变成芬兰国歌之前。结果并没有从先前的素材中有机地生长，而是由音乐之外的理念来证实的。

萨尔门哈拉也定义了非有机音乐，一个例子就是变异的古典风格。在这其中，主题的格式塔保持一致；这只是装饰——如莫扎特的《我多么不幸》（*Unser dummer Pöbel meint*）和《啊，妈妈请你听我说》（*Ah vous dirai-je Maman*）。另一方面，对于有机变化，萨尔门哈拉强调重要的不是过程的目的而是变形本身。“它就像一个自我反思的过程：主要的不是发展沟通了不同的结构高潮，取而代之的是，这个目标是不断的变革，不断地把乐旨转化成新的形态。”后面这一句评论很有趣，因为它将目的性从有机性中排除开：有机性并没有奋斗目标；相反，其变化转为自我反身。这将引起怎样的现象体验呢？毫无疑问是一种静止的、缓慢的音域变化。萨尔门哈拉为了将后者作为某种先锋乐章的代表，他已不知不觉预设了从里盖蒂到西贝柳斯的场技巧了吗？如果有机性和里盖蒂的场技巧一样，那就可以将西贝柳斯置于 20 世纪新音乐的全景中。听众体验这种场是在静止的、没有出口的过程中体验的。不可否认，这种情况存在于西贝柳斯的《第五交响曲》，特别是在总谱字母 J 和 K 中。K－P 中快板（Allegro moderato）部分和振动部分，在门德尔松最后一个乐章的弦乐花腔（string figurations）同样也包含了有机变化的自我反身。

这种推理至关重要的是将音乐视为形态或者格式塔，而不是语法。有些作曲家，比如勋伯格致力于改革音乐的语法。相比之下，其他的作曲家在音乐格式塔方面作出了自己的贡献，也就是当语法不变的时候做出创新。德彪西和斯特拉文斯基和西贝柳斯就属于此列。因此，阿多尔诺无法欣赏他们。在上述的哲学意义上，其超理性的音乐哲学受到了现代主义观的约束。按照这种观点，音乐是传统的、任意的语法，并且为了进步必须保持一种不自然的氛围。音乐起着象似形状的作用，意味着拒绝作曲者和听众之间的批评距离。随着时间的推移，人类已经和自然和宇宙脱离；因

此，我们必须不断地意识到这种主要的否定和差异。回归宇宙与自然的统一，将意味着一种无法无天的原始野蛮的状态（20 世纪 30 年代的德国就是一个例子）。它总是回归。有机音乐的目标就是要让听众回归到宇宙的、自然的法则中，它出现在前语言格式塔层面。有机音乐是前语言和非语言。将西贝柳斯的音乐简化到音乐语言的比喻或修辞格是不可能的。

然而，在定义有机时有一个困难，萨尔门哈拉清楚地注意到这一点，“有机的转变有着特别的特征而这又是很难分析的，也就是，它从本质上说是音乐的。现在我们确实看到了西贝柳斯和勋伯格乐旨技巧不同。后者的音乐从本质上说是理论的和技巧的，而没有依据音乐格式塔。”一行的十二个音调可以用很多方法进行操作，这些方法没有创造意义的雏形。从这个角度来看，有机的音乐正是音乐创作。

我们怎样证明基于复杂的乐旨技巧的音乐是有机的？首先，可能只有少数运用到了乐旨转化。只有那些具有音乐意义的乐旨才能在考虑之列，这就是为什么听众注意到了有机的统一。音乐的构造并不追随某一外部系统——而是仅仅追随音乐的逻辑。

因此，术语“有机”与“音乐逻辑”等同，而这又意味着“音乐意义”。因此，我们陷入了循环之中。“很音乐”的意思是什么呢？有时它意味着从某种程度上音乐表演从某种程度上触动着我们，或者向我们说话。不过，我得说总谱是“音乐的”只揭示了一小部分。我们不仅可以看到文字，即总谱。我们必须考虑整个音乐交互情况，不仅仅是显现，还有发声者。只有通过人（或发声者或作曲者）的“大脑”作出选择，才可以使任何音乐成为有机的。这就涉及音乐发声者表现出来的一种品质，在音乐素材和处理者之间的对话。就音乐的心灵直觉过滤和塑造音乐格式塔而言，音乐成为有机的。仅有数字结构或语法都不足以成为有机的音乐。即使发音“组合得很好”或是符合语法，我们也不一定能体验到有机音乐。据说来源于发声者大脑的原则已经由“齐普夫（Zipf）定律”产生的统计数学方法研究了。据说当一部艺术作品当中所有的音符和话语都用到时，它们就能显示出在遵循“齐普夫曲线”。只要使用这个模型，人们就可以判断作品是创作过度还是创作不足，换句话说，这部作品的音符太多还是太少。同时，从某种程度上说，大师遵循齐普夫定律一气呵成的作品会比片段性作品要好。现在有机的问题从文本层面转到了认知层面：发声者如何选择在文本层面上可以成为有机的要素？

要回答这个问题，人们可以将于克斯库尔的生物符号学用到音乐中。如上所述，每个有机体有自己的“自我－声音”，这就决定了从周围世界中所接收到的信息。应用到音乐中，这一概念将意味着每个作品都有一个带有几分“模式”的，现存的“有机体”。这种有生命的有机体，它的“存在”和“做”，是由它自己的观点决定的。这就有助于有机体根据自己的“内在”总谱来选择，这些迹象都是它自己发送和接受的。如果一个音乐有机体包括乐旨，这些乐旨是由有生命的有机体中相互交往的细胞所组成。这种交往完全取决于有机体的内部组织，“自我－声音”。

音乐是这个过程的象征性描述。出现在作曲者大脑中的音乐有机体是从某一特定的观念或同位素中形成和发展来的，这就是西贝柳斯所谓的“气氛”，它决定了哪些乐旨被接受到这个内在的过程，哪些又被拒绝。通过观察在音乐有机体中的微型细胞，我们可以发现一些乐旨细胞或“行动者”所做的事情，以及它是怎样影响其他细胞的。有时“行动”的乐旨起初不被注意，在后来才越来越具有影响力。有时作曲者决定早在开篇几节的乐曲中就遵循作品的“自我－声音”。举例来说，在西贝柳斯的《第四交响曲》中的核心动力在作品一开始就可以听到。同样，在西贝柳斯《第五交响曲》的开篇那“田园式”的号角信号是一个“细胞”，要成为一个完整的格式塔，需要将缝隙充满，这一切直到交响乐结束才发生。因此在音乐中，如同在有生命的有机体中，一个细胞“唤出”另外一个细胞。正是这种类型的内部进程使得一部作品成为有机的。

因此有机性取决于发声者（作曲者）的意识。在有机音乐中，这种意识反过来遵循生物符号学的原则，由此，乐旨根据某一特定的“内在”总谱彼此交往。人们可以假设每部作品的内在总谱是不同的。但是也可以认为在某些方面它们又总是相同的，比如申克尔、库尔特、阿萨菲耶夫就这样认为。然而一个有机的音乐作品的概念不能仅限于一个单一的、普遍的原则。因为自然的变化范围是无限的，因此总是制造新型的有机论。基本上，有机体总是基于它自己的周围环境或者外部现实的关系。是有机体决定了信号、风格影响和乐旨的借用等等，有机体从时间风格、从其他作曲者，甚至从它自身接收这些。后者的一个实例发生在西贝柳斯正在从《第六交响曲》移向《第五交响曲》的素材中。这就是说，《第五交响曲》的“自我－声音”，它的“内在总谱”，容许某些符号转移到自己的“细胞”中，而排斥其他的。

我们现在可以回到上面介绍的论点，即西贝柳斯的音乐是有机的，而马勒的不是。西贝柳斯交响曲中的“自我-声音”决定了“音乐细胞”被接收到了音乐交往的内在结构中，即进入了它的音乐表演者的“共同体”中。相比之下，马勒选择了混杂的元素，他的音乐远没有西贝柳斯的音乐完整性——这是矛盾的和“现代的”。马勒的交响乐囊括一切，但是却没有上述环境的选择标准。他的音乐表演者不像西贝柳斯的音乐表演者那样彼此亲密地交往。相反，马勒的音乐是被“单元形式”支配的，通过主题和社会公约阐明的音乐细胞。他的音乐更适应于交往的结构而不是表意的结构。

其中最近对西贝柳斯的《第五交响曲》最出名的解释是詹姆斯·海波科斯克（1993）给出的。他解释西贝柳斯形式过程的核心概念是“旋转原则”（rotation principle）。海波科斯克否认了对西贝柳斯相关的传统音乐曲式学，因为他的音乐形式从内向外发展，就像作曲家自己常说的（Hepokoski，1993，p. 22）。海波科斯克说，西贝柳斯通常使用重复来“擦除”一部作品的线性时间，通过让某些要素、乐旨和所有内容一遍遍重复出现。海波科斯克认为这个现象来源于芬兰民族史诗朗诵，就像那首《今晚》（*Illalle*）（歌剧 17 第 6 号作品），其中有 11 个音符片段被重复了 16 遍。海波科斯克注意到循环的概念不仅出现在俄国音乐，也出现在奥地利—德国的音乐中，比如舒伯特和布鲁克纳。然而在西贝柳斯的音乐中，循环是一个过程而不是结构方案或模型。在这个意义上，此种循环也是有机音乐的一个例子。在海波科斯克看来，循环的过程以音乐的陈述开始，作为之后陈述的参考点。这个陈述刚一开始听到时觉得很宽泛，包含各种主题、乐旨和修辞，它们甚至可以彼此不同。它返回后，稍微变化一下，然后又重新多次出现，只是一次比一次加强。

在海波科斯克的理论中，西贝柳斯的旋转原则是和目的论相连的，即用音乐过程的目标作为一曲的最后高潮。同时，这两个原则——旋转和目的——有助于解释这部作品的形式，比如说《第五交响曲》。从有机论的观点看，海波科斯克的旋转论点提供了一部作品的内在象似性，而目的论则作为作品成熟的极点，这也就是说，把旋转较早地拉向了自己，使它们生长和变形。从一开始，音乐符号的内在过程旨在推向高潮。这个观点和萨尔门哈拉不同，后者强调的自我反思性的转化过程。海波科斯克强调更多的是音乐的横组合方面，然而萨尔门哈拉则关注纵聚合。从生物符号学的观点来看，我们可以认为交响乐的目的和它的“自我-声音”是一样的，

它只有在最后的时候才揭示出来。按照这种观点，西贝柳斯的交响乐包含了“美妙自我”的象征性描绘。

有机叙述

本章阐述尚不完整，有机原则还需要与音乐符号过程的一个重要类型联系起来：叙述。叙述学家表明，文本从材料和外部形状来说可以多种多样，而它们实际基于几种叙述范畴。在这里，我们谈论了在交响乐叙述的形式，而不是审美风格。如果理查·施特劳斯的《阿尔卑斯交响曲》和《英雄的生涯》是语言接受层面上的叙述，西贝柳斯的叙述则可以在更深的层次作为动态的形式过程的内在功能来理解。

如果音乐是有机的，它会是叙述的吗？叙述性能够像语言、修辞、语法和其他范畴一样把听众从音乐的格式塔中分离开吗？如果对叙述性的理解是广义上的，就如格雷马斯将其概念化一样，那就根本不会。叙述性是一种从它的时间、空间和它的行动过程来塑造世界的。“有机”的叙述意味着文本根据一些基本的叙述来显现吗？意味着这是人们与自然和宇宙连接和脱离的故事吗？叙述的范围包括符号上面所讨论的许多过程。此外，人们还可以假设，在某些形式上，正是这样，人的此在模仿自然的、宇宙的原则。叙述当然可以只是描述和分类此在的内部事件，但它也可以是这样一种方式，即超验的观念具体化在时间性中。作为时间的艺术，音乐因此是超验观念叙述化的最佳手段之一。

为了给上述大自然的理念、“现代主义”观念以及有机体的隐喻作出叙述解释，我又回到西贝柳斯的《第五交响曲》中。我的解释来自于两个聆听体验，它们向我展示了叙述方案。第一次体验是在 19 世纪 60 年代，在赫尔辛基大学聆听由尤西·雅拉指挥、广播交响乐团表演的节目。我当时坐在右边靠前的位置，从那里可以清楚地看到指挥。除了高潮没有任何东西让我记住：终曲的结尾，全体交响乐团成员一起在音调 C 上演奏。那是很刺耳、不和谐的音乐，并且听众也不知道这悲剧的发展趋势要将他们引向何处——在这之后不久，整个交响乐的节奏变换并且转到降 E 大调，这是最终目的（同第一乐章的降 E 大调主音相比，它并没有真正回归）。在这个紧要关头，在音调 C 和它的导音（leading tone），指挥把脚尖踮得

最高，而且身子一直在颤抖（据说西贝柳斯也这样做过，见 Tawaststjera，1978，p. 147）。这个身体符号一直留在我的脑海中。

第二次聆听体验是在1998年的夏天，埃萨佩卡·萨洛宁访问位于米凯利的马林斯基剧院时，表演节目当中有西贝柳斯的《第五交响曲》。当时我已经熟悉了钢琴的总谱，这深深地加强了我聆听这部作品的体验。在节目表演时，真正的高潮和作品的处理手段展现了它自身在总谱字母N时在降E大调部分。该节的旋律是整个交响曲中第一个完整的主题，这是以周期的形式发生，以“正常”的节奏形式结束。因此对这一主题的体验是它代表了一种人类的主体，来表明它自己对“宇宙”这个大背景的反抗。如上所述，西贝柳斯的音乐经常显现没有人类参与的景观印象。在这里主体登上了舞台，这是席勒的苦难的、感伤的主体，一个脱离了对象并选择屈从的主体。这是一个柴可夫斯基放弃的自我，他的故事已经结束，他的话语已经被打断，好像受着他焦躁情绪的影响。这是一个脱离宇宙的主体，但他基本上与我们在之前的乐章中谈到过的主体相同，他徘徊不安，对自己的命运一无所知。塔瓦斯特谢纳把这一主体简化到了《第五交响曲》中的另外一个主题中，步骤乐旨，这是作品中最早期的理念。当然，这些乐旨是先前主体的片段，但是在这里降E大调部分的主体走到了前台，作为一个历经灾难的“人”。在主题的最后，降E小调变成大调，犹如一个闯入者（deus ex machina）对即将到来的悲剧威胁解围。可以说，这个主体是被救助的，被传送到另外一个宇宙的自然层面，后者就代表了著名的摆动乐旨（swing-motive）。这个与自然联系的乐旨，从“产生”的观点来看已经是很自然的了，据西贝柳斯的日记所提供的证据，关于这个主题他提到了天鹅。

因此，对于整个交响乐来说，这个主题象征了自然和宇宙。但当我们刚到达这个主题，如同到达一个安全避难所将个人从悲剧中救赎时，这一层面又成为危机。摆动乐旨通过离主调渐行渐远的转调，被引向越来越不和谐的状态。正在追随其命运的主题行动者因此正如我们之前所设想的不安全了。现在涉及的是自然的危机，是瓦格纳的《诸神的黄昏》。刚才提到危机在总谱C达到了顶峰，在这之后，音乐就转向降E大调的主调，随后伴随着变化全音——对第一乐章的“田园”的乐旨有“缺口”的处理提供了答案。因此一直保密的答案到最后才曝光。也许是因为它代表着宇宙拯救的一种，这一刻是无法用语言描述的。无论怎样，尚有一份惊喜：由合奏乐队演奏的六个突强音符和弦不时打断结尾。这些让号角信号的问题

及其解决重新开始，但影响却是非常震撼的，闪电般的，自觉地渐行渐远——所有的一切纯属演奏，我们可以安心地舒口气了。

以上描述仅仅适合交响乐的最终版本。在1915年的早期版本，主体-主题作为与宇宙秩序不统一的个人的、疏远的主题-行动者，到最后一刻都是和宇宙分离的。作为现代主义理念的标志，它通过不和谐方式不断唤起自身的存在。早在终曲的D部分，它和模棱两可的那不勒斯乐旨的联系就已经相当清晰，此时摆动主题突然出现，并且主体—主题听起来像野蛮的、不合逻辑的和不和谐的对立成分，如人们聆听查尔斯·艾夫斯的同时发生骚乱一样。那里主体—主题属于同一体系，随着第一乐章第四部分那不勒斯乐旨的递增和递降的跳跃（总谱字母B：5-6）。给人的印象像是双重音调，正如我们在第一乐章注意到的一样。奥托·科蒂莱宁说这是“奇怪、刺耳的信号……它给人心烦意乱的感觉”。效果完全是现代派的，从哲学意义上说，它代表“现代”的主体因与宇宙的脱离而疏远。

在各种各样的“循环”中渐渐展开的主体—主题是整部交响乐主要的叙述乐章。在1915年版本中，主题似乎永远找不到一个恰当的同位素，它自身的环境。这种隔离一直延续，直到最后，而且当它在降E大调部分出现时，也还是悲惨的、孤立的、注定要走向毁灭的主题表演者。但在此部分，它显现了相当吸引人的感官形态，好像它的最后姿态是作为摆动乐旨的对应物。这涉及返回宇宙的理念。在1915年的版本中，这个主体—主题在最后并没有和自然融合，就像它在交响曲的最终版本那样。它仍然是持续低音和弦，来提醒它的一种存在——尽管这六个和弦在最后听起来和持续低音不相融。从哲学—符号学的意义上讲，1915年的版本保持着现代主义理念的叙述方案。最后，主体仍然与宇宙分离。相比之下，1919年的版本中，主体和宇宙是融合的。因此，即使在叙述的意义上，这种交响乐也代表了音乐的“有机性”。

第五部分

美　　学

第十五章 追求审美体验

从很多角度来看，我的标题似乎都是有问题的。乍一看，人们会以为这题目暗指马塞尔·普鲁斯特的唯美主义原型，对他来说，一切现实都转化为美。还有人认为，如果人追求审美体验，就意味着：美没有理所当然地随时向人们敞开，而是可能失落、隐藏、缺席，当然也可能显露、敞开和重现。

在19世纪，有很多关于审美现象的言论。居约提及，审美现象与人们的早期的生活紧密相连。然而，在研究这一现象时，我们会注意到，在20世纪，人类科学旨在消除审美，将之贬低为更现实更客观的事物，认为美没有理由存在。审美除了是社会差别和趣味问题之外，什么也不是（博迪厄），审美的真理价值和可信度总是相关的。或者审美仅仅是思考的哲学状态、认知过程、语言应用，可以从语言学角度得到考察。还原主义者的本质是纯粹的理论。或许他们在自己的理解方式上是对的。

但是值得关注的是，最初的这种现象是如何减弱、淡化、消失，从本真的整体性转换为其他形式，最终缩减为不同于本原的变形体呢？悲哀地说，符号学很大一部分是属于这样的理论。坦白说，运用符号学概念来作精确分析时，我也往往觉得美学家的语言表达是模糊而无效的。

艾柯认为审美体验不能从符号学角度来研究，因为在符号学中，我们仅仅研究让审美体验成为可能的结构，或许有人会说他的看法是错误的。符号学在更大的范围内已经否定了对特定现象的研究。并认为，像审美体

验这种特定的符号现象，仅仅在人们首先意识到构成可能事件的规范和合约的体系时，或意识到构成言语的语言时，或意识到构成象征的类型时，才是可能的。

然而，当我仍然为如何定义通常的审美和审美现象而感到为难时，这可能真的是个问题。当我琢磨如何确定审美体验和审美现象时，我还是词源枯竭，尽管我已经研究各种审美现象很长时间了。从这一点人们可以推断：审美现象可能发生在某人身上，没有它，最终定义就不会尽如人意。在审美现象中，具有普遍性的同时又有隐秘性存在。不管你在公元前 100 年还是 1756 年还是 2003 年读一篇论文都是一样的。一位传统的美学家——埃伊诺·克罗豪对此作了如下定义：

> 人们必须区分审美领域和实用领域，理论范围和伦理范围。这种思维状态的实存在我们身上表现出来，很有价值，在它自身也很有意义，这种思维状态可以称为审美态度或审美角度。（Krohn，1965，p. 72）

在此我们发现很多有趣的方面。首先，他用了术语“思维状态”，即是用现象学的方法来确定。此时我们不考察我们所使用的术语或者语言，而是直接考察作为意识的现象。其次，用了术语“实存”，它与海德格尔和雅斯贝尔及存在符号学中的术语“此在”具有相似的含义。

在海德格尔理论中，此在指我的存在，而在存在符号学理论中，它指世界，属于我的周围世界，因此可以用术语“自我-声音”，允许它表现我的符号自我（参见于克斯库尔和西比奥克）。

当存在是这样一种价值时，它构成一种审美现象。换言之，当我们脱离实存，我们将注意力转向它自身，而不是其他什么方面——比如存在理解、协调、呵护等。我们进入了审美状态。

克罗豪用了“自身的意义”这一术语，它实际上让我们更接近符号学了：审美现象同时又是有意义的。审美的问题就是表意问题。因此它们可以像任何意义形式一样来分析。那么它与罗曼·雅各布森的概念“信息的自动反思”（autoreflection of a message）或与塔尔图-莫斯科学派的自动交往相同吗？

我们尚未谈及术语“价值”。审美现象总是阻止审美价值的显现吗？如果审美现象与人作为存在所体验的此种意义一样，这意味着实存背后的

高贵通过审美体验向我们揭示吗？此时，当实存向我们展示为高贵，我们遇到一个价值的表象，我们将之感受为真实的、清新的、丰富的、强有力的在场。从价值的角度来说，所涉及的是从虚拟转向现实——并且，如果我们考虑到它给我们的冲击，可以理解成转化为真实。于是我的超验的价值理论将会得到拯救，即价值作为超验独立地存在于此在之外。它们只在某一合适的条件下才显现在我们的生命内部。审美价值的显现是一个选择。但是这种选择只有在主体作为他/她的先在条件具有合适的能力时，才是可能的，他/她有意愿，有能力，有义务……

换言之，审美现象以很多方式与我们的此在的模态场域融合在一起。那么它是模态域中某种特定的凝结过程吗？

审美从交往角度几乎无法完全阐释清楚。雅各布森的观念中留给审美的唯一位置是信息反映自身。然而，审美领域当然宽广一点。雅各布森理论只会考虑出现在信息、文本、符号中的审美现象。

但是比符号更重要的可能是前符号或者艺术作品产生之前的审美态度。当艺术家创作出艺术作品，我们认为他仅仅是实现一个已经存在的先验价值？抑或相反，价值只有在行动、产生和接受的过程中才得以显现？那么，这一过程的最终结果是不可预测的，令人惊讶的，颇具新意的，不是在挖掘某种已有的实体。

直 觉

在这些反思准备中，我试图破译审美现象或审美体验。在我的文本中，我自然运用关于审美的第一性体验。换言之，我遵循意大利美学家贝内代托·克罗齐的观点，他谈到两种知识，直觉知识和逻辑知识。对于前者，我们需要用想象来获得，它涉及个人事件；后者是通过智慧获取，它涉及普遍性层面。如果我不能直接定义审美现象，意味着在克罗齐的理论中，我们无法将直觉知识和逻辑知识统一起来。

像音乐这种悖论性的神秘艺术使人们能够在深层创作和体验音乐，而不需要任何审美—哲学文化和将此种体验言语化的能力。对于艺术教育来说，这是一个尴尬的事实。19世纪伟大的作曲家李斯特和瓦格纳不懂欣赏手工艺术的精湛技艺，因为他们没有被哲学和审美价值所武装，不拥有将

其概念化的能力。符号学巴黎学派的创始人格雷马斯说，对身在巴黎的“我”，人们需要直觉来了解，但问题是如何将之转化为可与他人交往的模式。同样，著名的立陶宛裔芬兰美学家威廉·泽塞曼也区分了两种知识：知识（Kennen）和智识（Wissen）。前者是基于事物的熟悉程度，而后者是关于纯粹的抽象知识。因此，我们可能有知识类型的审美现象知识，而没有智识类型的信息。一些盎格鲁分析美学家试图尽量地接近原初的审美体验，他们怀疑这种现象的任何理论化。当然，的确如此，如今甚至这一观点在所谓的定性研究中也获得了合法地位，并有保留地认为人们不应该埋头于罗列自己独立的观察结果，却不区分相关性。然而，很清楚的是，往往我们的理论抽象过程仅仅是我们自身最深刻的体验的普遍化。因此，每个人都有资格以普鲁斯特的方式回到最初的印象中，因为它们将会在那儿，潜意识地带我们反思。

有人会记得人们在戏剧中的第一体验。它沉入到另一现实，然而这一现实绝对真实、美好、迷人。在音乐中，我们可以有相似的体验：当音乐世界向人敞开，人们会回忆起某一时刻，似乎有什么在说话或吸引你的注意。就是这种第一体验也在很大程度是不可分析的、非理性的，是价值自身的具体化。很典型，一旦这一点被体验后，人们会寻求相似的体验。它需要重复，它将人拉向它。这个新世界提供了一份邀请，个人不得不应和。但是，通常这种体验不会像第一次那样精彩地再现了。即使去创造与第一体验完全一样的环境，不知怎么的，它就不会发生。从这一点，我们可以推断审美显现是不可预知的。它不是行动而是事件。它是让人感激不尽的礼物。

另一方面，音乐体验的核心是（在克罗齐的逻辑知识的概念影响下分析）一座桥横在音乐世界和个体内在的存在世界之间。当我们理解到音乐在向我说话，它完全地感动了我，音乐成为了存在。一个人如能看见和感知这一类质同像，他就是音乐的。当一个法国人说“如果你是一个音乐家”，当一个德国人称某种表演是音乐，他们并不是指绝对的音高等技巧的掌握。通常来说，审美体验处于与主体的整个此在的连接之中，但是它仍然保持神秘的特点。

我要在此补充一些体验。人们阅读陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》。这是一部需要人屏住呼吸阅读的小说，必须一气呵成，从头读到尾。这就体现了审美体验的驱动本质。它的能力转换成了一种过程。罗兰·巴尔特用

相对的术语“可读性”与“可写性”来区分两种类型的写作。无论如何，这种审美体验告诉我们，审美现象的出现是一个过程，它将我们引入其时间进程。

在歌剧中，上述艺术如戏剧、音乐、文学统一起来了。一个年轻人被带去聆听一部很严肃很深刻的歌剧如瓦格纳的《帕西法尔》，可能最初他/她对此一窍不通，但是歌剧的力量仍然强大，以致年轻人后来成为了瓦格纳的崇拜者。此处的秘密在于人不需要理解艺术：人们可以将自己抛入音乐流。这不是海德格尔的“被抛”，因为这里指人不情愿地被抛入世界，主体不愿意被抛向如此体验。认知理解来得迟得多，与最初的审美体验没有很大关系。

那么绘画呢？人们可以到维也纳的美术史画廊的圆形屋子去欣赏伦勃朗的自画像。当人们在大厅中央看到这幅画时，会有与聆听C小调巴赫组曲抑音乐章的开篇相似的感觉。我想说的是，审美体验完全是感知的，是从一个感官到另一个感官的转换作用，还不仅仅是移情的作用。这构成了某种纵向审美交往。然而在线性的和水平的意义上，审美体验也可以产生于某环境之中。比如在巴黎，人们会体验到现代主义新的成果，因为它先前在浪漫主义、象征主义晚期堕落时，像一阵净化的清风，将审美体验回归至从毕加索到塞尚的最原初的起源。

审美现象也可以在更广阔的历史语境中出现——尽管审美现象首先具有一种时代的特征：此刻它向我们说话，不是来自某一风格阶段、社会和历史或其他次于审美现象的方面。

时代的观念在环境的审美体验中尤其重要。环境是我们不可以轻易去掉的东西。不过通常，人们可以轻易消除（关掉）审美体验。如果这一审美体验是由一种艺术作品带来的，人们只需要关掉收音机，把书扔到一边，闭上眼睛。

一幅艺术作品是作为反对者的坏朋友。但是如果我们处于某一环境，我们被它所吸引。我们不能离开它，甚至当它在审美上是丑陋的。人们可能会走在一个灰暗的、危机重重的美国乡镇，那里全是摩天大楼，灰白的雪，严重的污染，感觉随处是危险；我们看见肮脏的河流从城镇流过，到处是成排的工厂，此时人们只会遇到“审丑”。然而人们可能会说即使在这种情况下，比如在环境审美中，同样的范畴也与通常的审美是相关的：统一性，复杂性，综合性。但是真理在否定的情况下出现。人不一定要追

寻这种体验，即使是起源于悲剧的理论，比如尼采强调悲伤可以体验成快乐。格雷马斯的范畴欢欣/焦躁可以融合在一起。

让我们结束主观体验，尽其所能地总结作为第一性的即刻审美特征。我获得了一大堆关于审美体验特征的资料，不过还无法对此进行仔细的分析，或还原成什么东西，或者用任何理论来证明。这种特征包括：不可预知的，异常清晰的，混乱的，交谈的，与其他生活同形的，过程的，驱动的，非认知的，被抛的，影响转换的，过滤到其他领域的，同时代与历史感的，环境的，身体的，狂欢的，兴奋地/焦躁的，等等。这些列举无穷无尽。人们或许会问，这足够了吗？根本不可能列举出一切可能的审美现象。

行动还是事件？

所有这些特征有一个共同点：审美现象是作为一个发生的事件，而不是作为一项行动。当人们分辨审美现象和艺术作品时，这一区别很重要。当我们引入符号学视角时，这一区别同样很关键。审美现象是某物的一个符号吗？如果是，那么是哪种意义上的符号？我们能讨论作为符号的审美现象吗？

对于艺术作品——纯粹的概念唤起已经特意产生了的某物，这个问题不用提出来，行动的结果将这一意图作为它的符号。艺术作品毫无疑问是符号。不过这也是很复杂的。什么意思呢？

当我们说艺术作品是符号时，我们的目的是什么？首先，我是说艺术作品没有现实中的物体那么真实。它仅仅是个符号，或者不能完全认真地对待它，它是所谓再现的现实。用存在符号学的术语来说，它是一种类符号（见 Tarasti，2000，p. 44 ）。比如，真正的现实应该是我们身体的实际显现，我们是否讲真话，我们在做什么工作，即围绕我们的一切日常生活，具有海德格尔的呵护特征。一部艺术作品是一种符号，其存在使我们的实存更加美好，但是它并没有真实存在的事物那么重要。它是虚构的，是似真现实，是隐喻，是再现。这意味着：我们说艺术作品是符号，我们其实是在降低它的本体地位。对于审美现象也如此。如果审美体验仅仅是符号，人们当然会认为是从反面抬高它。像歌德所言：“一切都只是短暂

的寓言”；但是另一方面，符号的观念将审美现象融入到表象的现象之中了。它是仅仅表现为如此而本质上不如此的事物。并且，表象的观念与席勒在他的《审美教育书简》中所称呼的游戏欲望类似。审美和艺术是游戏，不是真实。这一观念已经被美学家和哲学家所批判。说某物仅仅是符号，意味着降低它的价值，它不如真实体验的现实，就像人们说的狂喜（参见一位芬兰哲学家，逻辑学经验主义者埃诺·凯拉文）。受此影响，难怪一名纯正的美学家——如我们刚才所列举的——会对符号学家持敌意的态度，如果符号学家尝试着要将这一科学的基本观念平庸化，将审美体验变成符号的话。然而，符号学家将之称为符号，不一定是想要将我们的审美现象还原、现实化为抽象的，更加平庸，更不真实的事物。将之称之为符号仅仅意味着其能根据可揭示、可解释的法则对此进行解释。

自然，主流符号学教导我们，人类的所有符号形式都是“建构的”——但是这并不必然意味着任何主体都进行了建构。当然艺术家创造了艺术作品。艺术作品作为一项行动是符号。但是符号学家说建构或者行动是象征，在更高、更社会的层面上，不是在个体层面的。相反，个体艺术家或消费者在某种力量支配下或在社会规定的条件下，在审美行动中可能不会明白。在此意义上，审美体验是很长的现象过程的表层，如格雷马斯所说的意义效果，它通过很多结构性的操作和层次来得到推进，使这一现象成为可能。我等下再回到这一部分理念。

当我说艺术作品是符号，甚至审美现象也是符号，我也在暗指这一理念。符号总是如我们所了解的，它总指向某物。在我试图考察这种审美符号指示什么之前，我还要引用冯·赖特的话，他在《规范与行动》一书中区分了行动和事件的概念。他说：

> 行动和事件的逻辑区别是主动性和被动性的区别。一项行动需要一个行动元。一个孤立的事件是发生在特定场合的某一种事件。（v. Wright, 1963, p. 36）

这与我们假设审美现象是时间而艺术是行动的观点不谋而合。审美现象发生在我们身上——几乎所有先前提到的第一直觉印象又被重复，审美现象在我们面前意外地、非逻辑地、无准备地出现。我们不能命令它出现。如果它出现，我们只能心存感激。而艺术是行动，行动是行动元。符

号也如此。甚至它们都有行动元。但这是哪种行动元？是哪种主体？

冯·赖特区分了两种行动元：经验的或自然的和超经验的或超自然的。后者包括国家、社会等。追求人类行为的行动元是经验的、易毁灭的主体。此外，冯·赖特谈到个人的和非个人的行动元：个人的行动元也有两类：个人的和集体的。

如果我们现在回到所有象征都是社会建构的符号学观念（并因此可以另一种方式完成），那么这意味着象征、符号都是人类经验的或超经验的、个人的或非个人的、个人的或集体的行动元的行动吗？答案取决于我们采用哪种符号理论。如果我们采用查尔斯·莫里斯的符号观，认为符号学是一种民主的科学，那么符号确实是集体行动元的行动，能够改变社群的行动元。这也是结构主义者的观点，他们认为符号是一种社会治疗。但是如果我们坚持伯格－卢克曼的社会建构论，符号仍然可以改变，只是在深层的非个人的行动元层面。这与性别研究者所持观念一致。

让我们回到审美现象的领域来吧。最根本的是，事件总是意味着在世界中的改变。要么这一改变偶然发生，要么涉及一项行动时，它由行动者引发。这意味着审美现象已经渗入我们的此在，我们的日常生活实存，或者作为事件，我们不知道它的起源和行动元，或者是作为一个行动，出现在我们面前，比如在艺术作品中。

谈论审美行动是非逻辑的，但我们谈论审美艺术作品并不过分。即我们可能有不具有审美特征的艺术作品，它们的生产中能带来审美价值。我们永远无法确定它是否显现。从这一点来说，审美现象不是符号。

我们已经进行了更深入的反思。首先，如果审美现象不是符号，那么它位于何处？它在我们的此在之外吗？或者它是超验的实体？为了回答上述问题，必须要将之与其他价值的显现作对比，比如伦理价值。我们还要考察在这种情况下，审美价值与伦理价值是否等同。

我的存在符号学理论的一部分，是关于伦理价值如何显现（见论文《符号学前沿：意识形态体现价值论》，编者苏珊·彼得里利），在此基础上，我能提出关于审美价值显现的理论吗？

总之，我们对于这一新的价值概念感到头疼。我稍后再来论述。

不过，刚才审美现象被定义为有意义的事物。通常，审美现象是通过与其他现实脱离来区分的，或者从反面来定义的。唯一的正面内容就是意义。如果审美现象与意义相同，那么我们就不费吹灰之力来到了符号学的

门前。表意毫无疑问是个符号问题。

另一方面，审美是有意义的，是意义而非表意。前者暗含着被动性，后者是表意的行动。很多理论认为艺术作品的意义是逐渐生成的，是一个长期的过程。如果审美体验是这一长期过程的目标，我们就想要知道这一过程如何决定它。当然我们说，这是突然发生的特征，只有在高层面过程中才能出现，对此我们在先前的层面是一无所知的。但可以合理地谈论作为目标、目的的审美现象，人们以此为目标——尽管人们不敢确定是否能够实现。比如，骑自行车漫游的目的可以是为了参观乞力马扎罗山大峡谷，但是也可能是在平原行进上百公里，希望审美体验会等候在我们面前。贝多芬的《第五交响曲》的最终主题在漫长的发展和挣扎中爆发出来：聆听这一胜利的主题是审美过程的目的。

不过，也有一些审美过程没有目标，像在城镇或在艺术展上漫游、游荡，没有路线图标明方向。读普鲁斯特的小说，或者在市场闲逛，享受水果和蔬菜和鱼的颜色和香味，没有任何想买的目的。

如果一个审美体验是表意过程的最终结果，那么我们可以说这是一个符号过程吗？这得取决于我们理解的符号是什么。我刚才试图在我的存在符号学中发现新的符号，也发现现象符号（phenosigns）和生成符号（genosigns）的区别。为了弄清这一点，我们必须回到海德格尔。在《存在与时间》中，海德格尔谈到现象的概念。它可指很多内容。

生成过程

海德格尔谈到显现，即只指向客体的符号，但当指示客体时，它们让客体如其所是，不受损伤（Heidegger，2000，p. 52）。那么这与中世纪的定义“它指向某物”相同：符号的意图，它的用途并不是影响所指示的，即不影响符号的内容。所以涉及的不是在符号的固有内容想要显现出来、想要成为一个所指的意义上的显现。这个符号被称为胡塞尔的“意义符号”，即符号只指示它的内容，而不表达它。不过，胡塞尔还有另一种符号“表述符号”，当人们想要表达某物时，当内在想要显现时，它是有效的。可以视其为形成符号宇宙最强有力的力量。在这一情境中，符号就像目标，古希腊的终极目的。很清楚，当这一过程发起时，它最终又表现为

符号，其内容并不相同，而是成为了其他某物，即符号范畴，某物成了某物，后者被称为符号。如果艺术家想要画一幅画，其对象是巴黎圣母院或者希拉克总统，教堂还是教堂，希拉克还是希拉克。只是，可能绘画给对象提供了一种特殊的色彩，可能影响观者的绘画观念，但是我们不会认为客体在改变。画家会说毕加索在创作完格特鲁德·斯坦因的立体肖像画之后，会有敬畏感：等到几年过去后，你才开始发现这一点！不过如果艺术家想要通过绘画，表达他深厚的宗教情怀或对总统的赞美，当符号完成时，一切都改变了。艺术家或许平息了这一情感，他已经体验了通达的感觉，情感已经通过表达得到了改变。

从这一本体论意义上讲，这种符号尽管无人觉察到，它已经存在地显现给画家，因为他已经表达了他/她自己，显现了他的意向和模态性。康德在《判断力批判》中谈到在主体的概念力量游戏之中，纯粹的适度形式或目标定向（Kant，1974，p. 135），此时审美价值由心而定。

因此，康德的目标正好可以解释为此种符号，即它显现的目的就是朝向它。对美的对象的追求恰恰与愉悦和欲望一致，但是它与纯粹的主观欲望不同。欲望或非欲望的情感不能作为康德的因果推理，因为它不是任何决定了的意识。图卢兹-洛特雷克与某巴黎女性的关系和画家与模特的关系不同，不过他们之间的确具有某种联系。当艺术家表达他的目标或欲望以至于绘出这个对象，可能他与对象的关系已经改变。这个符号，已经被艺术家的心理过程带走了，因此这个符号是另一种符号，是不仅仅指示对象的符号。不过，当然这一切也可能发生在同一文本中。那么我们将某一过程的最终结果的符号称为生成符号，将只指示对象的符号称为现象符号。读者可能知道我在背景材料中用了克里斯蒂瓦的生成文本和现象文本的概念或罗兰·巴尔特所引申的生成歌曲和现象歌曲的概念［在他著名的论文《声音的纹理》（*Le grain de la voix*）中，区分了两种男高音］，我关于生成符号和现象符号的区分或许跟上述区分相关，但不完全相同。

生成符号的基本要素是符号背后有一个漫长的过程，可以称之为生成过程。符号从某一公理的深层、语法或原则出发，生成，产生，最后经过无数中间阶段浮现在表层，审美体验就在此处发生，此时符号作为体验和觉察的实体，它们携带着来自漫长过程的痕迹。因此，如果我们谈审美意义上的微妙之处，就不仅仅指表层的性质或着色特征，这些仅仅在最后一刻补充在已成的艺术作品中，相反，艺术作品中任何一个蛛丝马迹也是一

个漫长的行动的终点。它携带着产生它的过程。

当我看塞尔久·切莱比达凯指挥贝多芬序曲的录像，我感觉的确如此，它包含了一切精妙之处。指挥的姿态和模仿都恰到好处，它们与乐曲的内容合一了。但是我不相信有如此纯粹，切莱比达凯一定在镜子前演练过——尽管他可能本来就做得如此之好了——恰当的姿态，不过是因为贝多芬作品中所蕴含的审美理念遇见了合适的所指。同样，当我聆听麦克斯·洛伦兹演绎的西格蒙德的著名歌曲《冬天的风暴已经离开沃勒蒙德》(*Winterstürme wichen dem Wonnemond*)，我感觉一定如此；这是本真的，这种解释与目标是相连的，意图和模态性在音乐中隐藏着。声音的抒情让人联想到了舒伯特，文本的表现性、敏感度，节奏的抑扬顿挫，声音的纹理、振动，一切与我们对西格蒙德的正确理解相符——并且这种正确的西格蒙德超验视角当然是长期发展的结果。最后我们有了文化能力，可以形成自己的审美判断。

在海德格尔的理念中，存在在艺术作品中敞开自身。在上述情境中，在人、解释者和表演的对象、文本、歌曲、姿态之间，所涉及的是本体论的关系。艺术作品的本质包含真理的产生，或如海德格尔所言（2000，p. 58)：美是真理隐藏的一种方式（p. 57)。换言之，在审美体验中，我们感觉到世界真实地向我们敞开。对他来说，艺术作品是世界的建构。生成符号在海德格尔的意义上，是一个通道，它向人提供通向存在的入口，同时我们不再是自身，不再如其所是。这一定义可与上述关于审美体验是事件不是行动的说法相符。海德格尔哲学提出了作为生成过程的整体，其立足点是真理是已经存在的事实（歌德说“事实已经找到”)。现在问题仅仅是疏离的人和非本真的此在形式如何能够通过纯粹的存在事物（如音调、说话、解释、理解等）达到真正的实存。世界被开启，存在被体现。要注意的是，对海德格尔来说，存在是一个过程，存在就在这一过程中发生。谁开启了存在，谁体现了真理？这些对于海德格尔来说是萨特的问题。对他来说，艺术是在作品中建构真理。海德格尔的系统是一种不证自明的生成过程——与其他很多相关过程一样。它是脆弱的，对所有批评持怀疑态度，人们可能出来反对此封闭系统。这一点已经被人实践了，在我的委内瑞拉学生德里娜·霍切瓦尔关于音乐和诗歌节奏的博士论文中。她对海德格尔进行了很详尽的分析。对海德格尔来说，存在是一个过程，向人敞开，但是其形成受到时间存在失误的严格限制，最后落入死亡之手中。很

鼓舞人心的是，格雷马斯的符号系统，即他的生成过程与海德格尔非常接近。

这些系统的分析能力处于严密的结构中，它形成了与文本现实、与此在的不可预知性相对的足够理性的反作用力。但是我的存在符号学既不是海德格尔的，也不是格雷马斯的，不过它与这些系统一样鼓舞人心。在存在符号学中，一个主体被赋予了影响过程阶段的可能性。主体可能根据冯·赖特的理论起着个人的、非个人的或集体的行动元的作用。在这一理论中，符号的生成即生成符号随着一系列阶段得以发生，我对此从语言学中借用一个术语来表达：分节层（levels of articulation）。

这一术语来自安德烈·马丁内特，但是，我不想借用任何语言学－结构主义的方法论。在语言中，有很多的分节层，让少量符号能够产生无限的表意。如艾柯所总结的，有很多分节层（1979，pp. 232－234）。我坚信对于符号来说也如此：各种层次的符号可以这种方式重新分节，新一层的单位可以形成新的意义，与低一层的意义不同。我们拿在手上的是一把扑克牌，但是我们都认为，可以重新制定牌的使用规则。于是我们可以玩不同的游戏。

我要概括这一观念，以便分析生成符号的产生。如果我们说艺术作品反映现实，如马克思主义者的观点，那么我们必须解释，即使艺术作品作为集体契约的结果出现，也可以对之进行完全不同的重新分节，因此没有直接的反思或因果关系存在。一部艺术作品毫无疑问是某一社会的生成符号，我们可以在此看见它所生成的社会痕迹，但是基本上，它已经被重新分节了。并且，当重新分节时，就从一层跳到了另一层，这一过程是断续的，不是海德格尔系统中的有机延续。存在从一开始不会以一种不可抗拒的、毫不含糊的、有机的方式显现，相反，会有断裂，缝隙，革命，混乱，重估，形成新的社会契约。于是这一生成符号已经在自身的方式中，从内在的内容转变成外显的、体验的变形体。

很明显，这一观点与克尔凯郭尔异曲同工。他的个性三阶段：审美、伦理、宗教也是歌德式的同一个人的漫游和发展，但是它们之间会有跳跃：比如，没有逻辑的延续性，会将人从伦理观转向宗教观。运用马丁内特的观点，个性在新的层次重新分节。这提供了一个具有自由和可能性的主体，在时间性中去改变存在，在超验的价值中去做出决定。

芬兰符号学家奥斯卡·帕兰在他的小说《变形记》（*Muuttumisia*）中

谈到意外的个性转化，早期自我迅速消失，让位于体现新的自我的新人（Parland，1966，p. 36）正是在存在符号学中，生成过程没有有机地、连续地、必然地实现——相反，在这一过程中新的社会契约导致新的言语，新的建构，对符号新的分节。但是这不是任何符号或主体的唯一命运。当生命完成，命运也完成——甚至从携带行动的主体的视角出发；我们也可能会看到它在超验的形式中、在元模态性中具有延续性。

审美和伦理：一种存在符号模式

刚才已经提及审美价值。到目前为止，我对价值所作的理论分析都在论文《符号学前沿：意识形态显现价值论》中。我的出发点是否定索绪尔的价值理论，根据他的理论，价值是相对的，总是通过系统每一成分的位置所决定。我假设价值是超验的实体，当元模态性将它们从超验传入此在的领域成为现实，当它们落入这一此在的模态域，就影响主体的此在。最终它们引导价值行动以及一切后果。对海德格尔来说，此在与超验的本体关系是一样的。从符号角度来说：

此在	能指
——	——
超验	所指

此在与超验之间、能指与所指之间的横线代表表象、显现或表达。在这一视角中，超验或所指对符号来说总是可能的。当我们在存在符号学中谈作为虚无对立面的超验的充足，后者指存在向无限开放。海德格尔又说超验与存在相同，存在必须本真地以属于它的方式出现（Heidegger op. cit p. 6），这意味着存在必须与真实或象似符号出现？另一方面，海德格尔谈到我们该如何熟悉真实意义上的存在。

人们怎样才能宣布发现了存在的真实意义——同时，只能保持在此在的界限之内？海德格尔系统基本上是本体－象似（ontologico-iconic）的过程，它将自身保留在此在之中。他说我们都有关于存在的先在理解。不过，这一先在的理解很容易与偏见相同，我们不能消除它，除非我们抛弃

主体的内在视角，而倾向于他者，外来者（至少在人类学家的工作中，没有什么比所谓的先在的理解更加危险）。海德格尔谈到开放性，在他的系统中，如果这一系统在理解、协调和其他存在事物的圈内封闭着，怎样才能敞开？真正的开放只有在接受超验的概念时才是可能的。

关于符号与超验的关系，我想要阐述如下思考。当符号进入交往，就被引入了纵向运动。不过对于超验，所涉及的是深层的推进运动。符号在这一深刻的维度有五个本体地位。（1）符号纯粹是本体的成分。是内在的，不显现出来，因此可以说位于此在的底层。（2）符号显现，但是它的所指仍然保持隐秘，是内在的，我们只能觉察象似的、指示的或象征的表象。（3）符号完全是完成的，它是此在的透明对象，能指和所指都可视、可听、可体验的现象。（4）符号的外显部分已经与远处的此在分离，这里只有对内容的回忆；它是已经消失的符号；它的能指已经成为超验。（5）符号完全是超验的，它的界线已经消失、此外人们会说如何忆起了早期的阶段，它也预测，预告，等待其未来阶段。这一情境可以用下图表示：

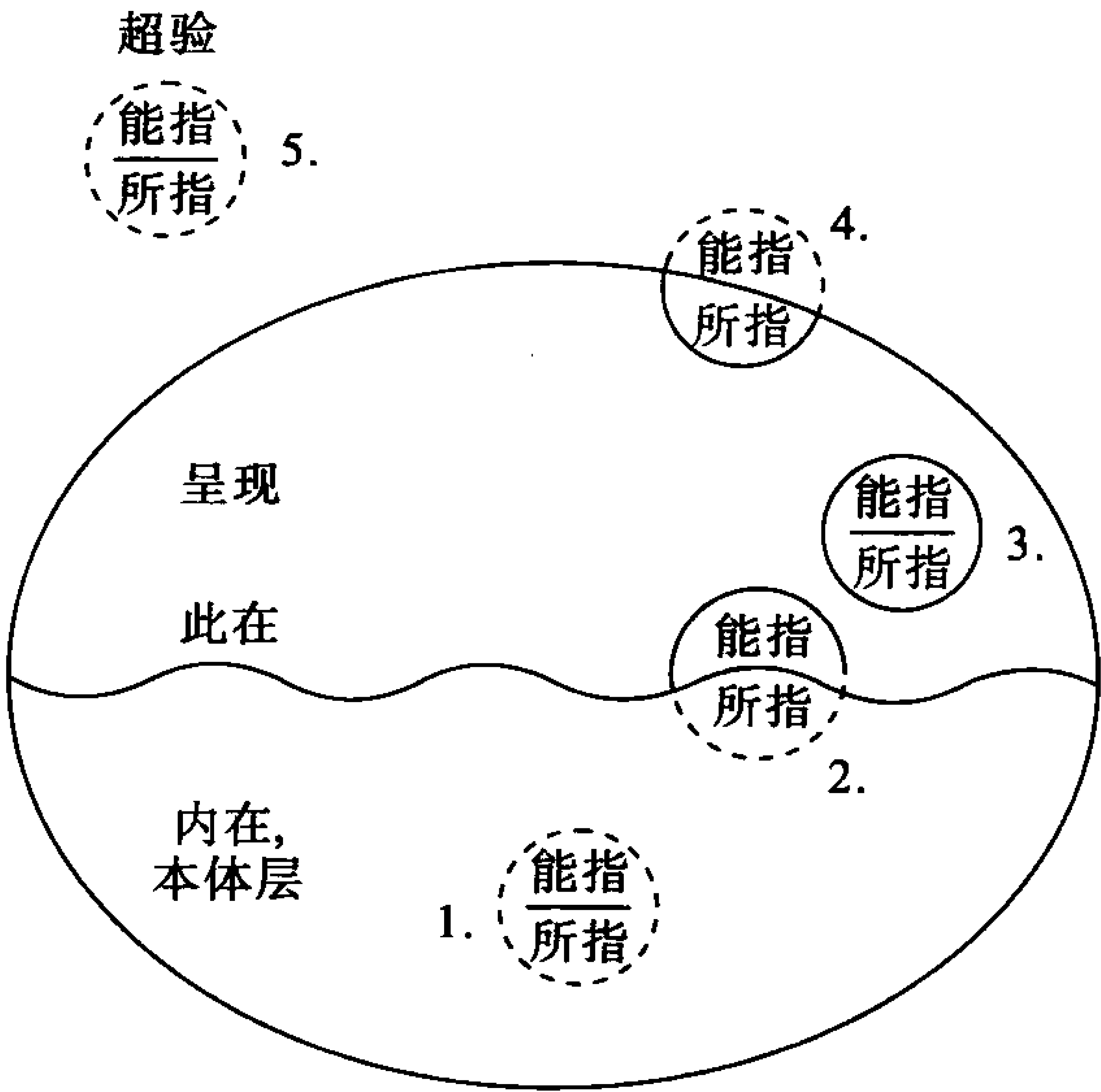


图 1

在存在符号学中，价值是抽象的和超验的实体，因此它逐渐变得密集和具体化，成为海德格尔的具体化（verdinglichen）。它们到达此在，最终产生可视的某物。在下图中，运动从左至右：

价值————模态性（意志，想要，能够，知道）————符号

格雷马斯用了虚拟的、实在的和真实的术语。实际他在符号学理论中谈到了三种模态性：虚拟化、现实化、实在化（virtualizing，actualizing and realizing）。这与我们的图式有一定相符：价值首先是超验中的虚拟，然后当主体选择它们时，它们在此在中现实化，当它们成为行动－符号，产生此在中一些反作用用时，它们最终得到实现。这是一种保守的说法，即价值与模态性并不一样。通过将价值还原为各种模态体，会引诱人们消除价值概念——如今就这样，价值现实被心理化为情感反应。从我的哲学模态视角来看，这是不可信的。

我已经将之运用到伦理价值中，我假设存在一个伦理集体，即此在中的伦理价值，或如艾柯所说的百科价值，主体采用某一价值库，承认或拒绝这些价值，并在行动中体现出来。因此，伦理价值会从虚拟的状态经过主体的选择，转化为现实的状态，最终在他的行为中成为实在。其他主体又可以将价值内容、价值行为的道德所指与他自己的价值比较，即与他从百科价值中拾取的价值比较。他们按此行动，或者接受它，或者拒绝它。尽管价值是超验的，在此程度上，个体自己做决定，因为他总是有责任的。他可以看到价值究竟怎样影响应用结果。

在此论文中，我保证同类理论也会符合其他价值，比如涉及美的审美价值、涉及真理的认识论价值，如果我们从内在价值角度来考察审美域，假设它们是柏拉图方式上的超验，那么我们获得下图：

审美价值——审美体验（模态性）——艺术作品（审美符号）

审美价值可以说是一种虚拟的实体，当它们到达此在时，被模态化，并产生审美体验。正是在这里，人们可以讨论审美体验，即审美价值的现实化是否可以还原为心理反应。

事实上，据莫尔普戈－塔利亚布埃所言，这是美学史上 20 世纪的核心主题。早在生理美学中，格朗·阿伦强调审美愉悦是经济型享受：如何用最低程度的努力，获得最大程度的兴奋。将价值还原为模态性，享乐主义、生命哲学和移情理论可以得到精确的符号学解释。

先前所述的图式与我提出的三种符号一致：前符号、行动符号和后符号。审美价值或伦理价值作为虚拟的实体时，是一种前符号，即“还没有

的符号”（not-yet-sign），它致力于成为一个符号。当主体选择这一价值时，这个符号就被现实化了。艺术家在其审美视野中将审美价值具体化，最终实现这种内在的体验，作为一部艺术作品，也即作为一个行动符号。然后，审美体验被人理解，它需要艺术家的内在直觉，是先于艺术家具体化为艺术作品的过程。从此角度，艺术作品自身是一个后符号。然而，人们也可以认为审美视野是一个前符号，当时还不能谈到体验，艺术作品会是行动符号或审美价值的现实化，艺术作品对接收者的冲击或审美体验，如我们通常所理解的，是一种后符号。

然后我们可以说这一运动链继续向前。我们完全可以这样认为。事实上，这样就将下面的内容前置了。从某种程度上，如果说审美价值是在超验之中的某处等待着被现实化或实在化，这是很奇怪的。审美价值仅仅在审美体验中显现出来的说法难道不对吗？

如果我从家里驾车上班，在冬景中获得了审美体验，那么审美体验仅仅在超验中等待这一时刻，以便能在我的意识中在此刻显现出来，这一说法是对的吗？同样，如果艺术家接受审美观念，致力于将之现实化，这一价值形态在他的意识和行为中一直在改变，只有当他接受这一价值，并在艺术作品中表达他自己，此时价值才完全成熟。

对于审美价值是超验价值的观点，康德的看法是唯一合理的。根据康德，这是一种终结性，无固定内容的目标。艺术家会感觉到出于某种内在的义务，他必须成全一种审美视野。他选择的审美价值总是作为艺术活动的目标而凸显。

但是审美价值会是“纯粹的目标形式，在此观念中，事物已经显现给我们”（Kant，1974，p. 136）。这种审美价值并没有特定的主观内容，而是不会结束的终结性。通过接受康德的视角，我们定位审美价值——不像在伦理价值中，它会在行动元背后熠熠发光——在他的前面，作为目标，必须在审美事件和行动中现实化和实在化。难以理解的是，审美价值会迫使主体如此举止，就如伦理价值迫使我们如何行事一样。这就是为什么——为了运用交往模式——伦理价值在此在中有一个发送者或者外在于它的可辨认出处，比如来自父母、社会团体、国家的权威，以至于超验主体上帝的权威。不过审美价值根本没有发送者。我们反思时，当然可以将它们与审美体验的具体化分离开来，然后我们开始思索，为什么我们在如此环境中如此体验。通过抽象化，我们最终可以阐明如此的审美价值在此处

实现。

通常，审美理论的错误在于试图概念化和描述审美价值（康德所要求的），因此落入了这种普遍、抽象的范畴，对主体不再有任何现象意义。这种美学很容易导致形式主义：原初的审美现实当在门罗·C. 比尔兹利的美学理论中出现时，它们很容易就被还原成关于匀称、平衡、融洽、韵律的范畴。但是我们难以相信，当我们沉浸在电影、戏剧、展览等审美体验中，这些将会是关于完美的格式塔、内在动态、韵律平衡、统一、丰富、连贯、现实化等概念。审美体验的心情、融洽将会在此视角中消失。

这就是为什么在审美语义学和符号学中，我们强调审美信息的自我反思的性质，形式的意义，即感官的性质。其他类型的交往（参见查尔斯·莫里斯的类型学）只能作为这种外在范畴的实施而不是作为审美评价得到描述。

审美交往

刚才已经表明审美体验可以运用现代交往理论进行解释。不过接下来该处理什么呢？审美现象是交往吗？通常我们将交往视为线性事件，从左至右，在雅各布森的古典模式中是从发送者到接收者。交往所传递的是信息，它需要一个渠道来得到显现，需要一个符码来被人理解，需要一个语境以便行动。

然而，我们真的要用这种概念来定义审美吗？很显然，这句话从符号学家口里说出来很像异端，但是让我们来考察这一情境。可以说审美现象是交往，但是在另一种意义上，不是我们假设的传统交往模式。

在这一点上，我想要谈论马塞尔·普鲁斯特，他不仅是最伟大的美学家，也是最伟大的符号学家。我已经用了《追忆似水年华》的《狱中人》一卷中描述韦尔迪琳夫人沙龙的著名场景，来阐述我的理论。所涉及的是一场演奏作曲家凡德伊遗留的作品《七重奏》的音乐会。因此，二十页的音乐交往即审美交往的描述审美是艺术与移情的相互关系［见我的论文《音乐中的光》（Tarasti，2002)］，但另一方面，也表明没有这种审美体验。即不可能说音乐交往中任何观点、时刻、视角是表现这种对象的特权场所。尽管这涉及音乐交往，在结论概括中，可以包含一切艺术交往和通

常的审美信息。

一般的交往模式假设交往呈从左至右的线性模式，而普鲁斯特模式是非线性模式。他会花一些时间描绘音乐家在上台时，演奏时的身体动作，然后了解观众的类型，哪些观众自己为表演做好了准备，然后描述作品的内容，信息的发送者作曲家凡德伊及其生平，目前对于失落的祖国的哲学反思，这是音乐家一直追寻的，然后回到音乐家，思考莫雷尔的额发如何被韦尔迪琳夫人或沙吕夫人所体验，于是他推断这部作品的形式。换言之：审美交往并非一直以某个方式进行，而是前后跳跃，或者说是被模态域所引导，在其中，整个交往被定位。这提醒了我们黑格尔关于交往的“共在”（Mit-Sein）的论点：“发声意味着交往，与他人分享，在前面展现……交往意味着对他人来说可视的某种展示。”

然而，在普鲁斯特模式中，人们总是隐藏来自他人的最基本的事物：只有小说的读者知道彼此的真实情节素和模态性。在韦尔迪琳夫人处于共在的交往情境中，他们隐藏了思想和情感，因为他们的发声和身体符号都几乎是不可破译的症状：韦尔迪琳坐在那儿，脸红红的，像瓦格纳主义女神和患偏头痛者。无论如何，审美对象并不作为一个特定的存在而实存，像海德格尔所论述的，但是它作为节奏、颜色、姿态、意图等出现。

普鲁斯特模式处理审美交往，但是它破坏了雅各布森模式。人们最好不谈论交往，而谈论某一情境，在情境中，当正确或错误时，行动元彼此产生符号，进行持续交往。普鲁斯特模式是对于交往图式的选择。但是，还有其他选择吗?

交往中涉及的是主体对于表达某物的欲望。它意味着从内部状态向外部状态转化。让我们来假设交往的第一个基本情境是：某人想要对某人说某事。这可以解释为情境：主体——模态性（意志）C（行动）C（观念）（X）[subject—modalities（will）CactCidea（x）]。换言之：这里的观念与超验观念或价值一样，它们是主体想要现实化的。不过，从这一点我们可以继续第二种情境：某人希望某人说某事。如果交往与共在相同，很清楚它包含其他人举止如何，或者这一情境将会暗示什么：主体 S1C 模态性（期望）C 主体 S2［与情境一中的主体 S1 相同］C 行动 C 观念（x=）[subject S1Cmodalities（expects）CSubject S2（the same as S1 in situation（I））CactCidea（x=）]。

于是，x=与 x 不同，或者两者观念不同，但是也可能完全迥异；观念

x=属于主体主体 S2 的价值或观念的百科知识。主体 S1 和主体 S2，尽管是共在的，它们也拥有不一样的价值/观念百科知识。

这些情境从内部内部描述了交往。那么这些情境的外部状态是怎样的？

情境三是：某人向某人说某事，或者主体 C 模态性（风味，妙处，如何，在何种程度）C 行动 C 观念 C 主体（when the idea> x=早先已经在超验之中了，但现在主体在此在中得到了实现）。

情境一和情境二描述了我们理论中前符号的形成：即纯粹的意图。情境三又描述了行动-符号。那么交往中的后符号又如何呢？

它们会在情境四中出现：某人记得某人对某人说了某事，或者主体 S1C 模态性（返回，唤起，回忆）C 主体 S2C 行动 C 观念 C 主体 S2 或者主体 S1 [S1Cmodalities（return，evoke，recall）CS2CactCideaCS2 or S1]。

于是，我们有了自动交往的情形：我记得向他说了某事或者我回忆起他/她向我说了某事；或者我记得他喜欢我或者我记得我喜欢他/她。在此情形中，主体 S1 的回忆或记忆形象或回忆模态性使主体 S1 成为自己的客体。

总之，线性消失在内部状态中，因为在情境四中，我们又在主体 S1 的内部状态中。在此基础上，我们绘出下列非线性的交往情境。

1. 垂直交往模式（Vertical Model of Communication）

这里最关键的是交往，是海德格尔的某一情境中的共在。

意图 1	主体 S1 想要向主体 S2 表达	内在层
x=符号		呈现
意图 2	主体 S2 等待主体 S1 表达意图	内在层

图 2

在这个模式中，主体统一于一个事实：他们致力于同样的行动符号> x=，但是不确定这个>x=的所指是否对两者都相同。在审美交往中，主体 S1 的意图或者他/她所实现的审美价值完全与主体 S2 所期待的价值不同。比如，每个人都在等待作家主体 S1 出版一本小说，可以延续先前作

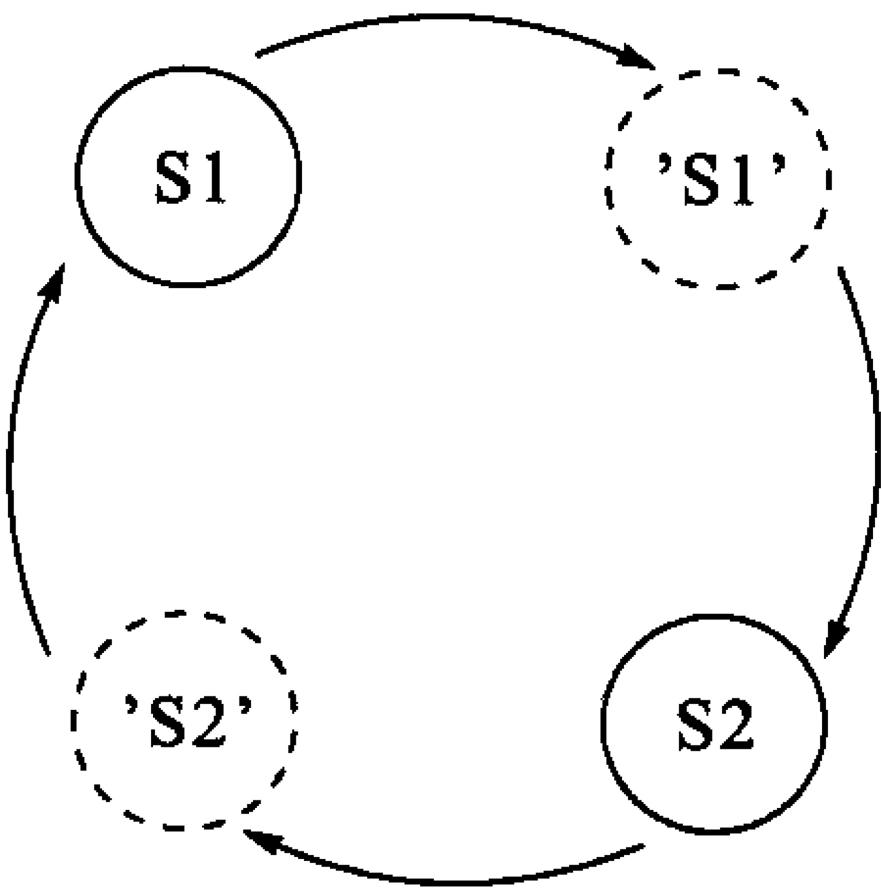
品的风格。然而，他做出完全不同的举动，或者改变了他的审美观，结果让公众大吃一惊。

如果符号>x=在主体 S1 和主体 S2 之间的交往中实现了同一个观念，人们会假设，主体 S1 对主体 S2 来说成为了自己心灵的符号，而主体 S2 对主体 S1 来说成为了自己心灵的符号，或者相似。然而，只有通过包含在>x=即主体 S1 和主体 S2 中的共同的观念才有可能。>x=对它们来说是一种解释项。当它们开始移动，从超验向此在转化时，观念成为解释项。于是，解释项再现了符号的现实化或模态化阶段。

因此，交往或参与者的情感一起通过>x=出现在主体 S1 和主体 S2 之间，>x=起着解释项的作用。主体作为符号是客体，它通过解释项成为对他人的符号。只有在主体 S1 对另一个主体 S2 是符号的情况下，交往才是可能的。

2. 循环交往模式（Circular Model of Communication）

现在我们绘出另一种模式：



S1：主体 S1，S2：主体 S2

图 3

在此主体 S1 成为了主体 S2 的一个或双重符号（这一观念来自普鲁斯特），主体 S2 对主体 S1 来说也是符号。这意味着在循环模式中，>S1′和>S2′对彼此来说不得不处于同一个或双重维度。在一切的背后，必定有一个超验观念>x=作为一个解释项。因此>x=必定是主体 S1 和主体 S2 接受为解释项的某物。

3. 簇集交往模式（Cluster Model of Communication）

在此模式中，交往没有时间的起始。信息俯拾皆是，没有任何秩序。

这与上述普鲁斯特对韦尔迪琳夫人沙龙的描述场景相符合：

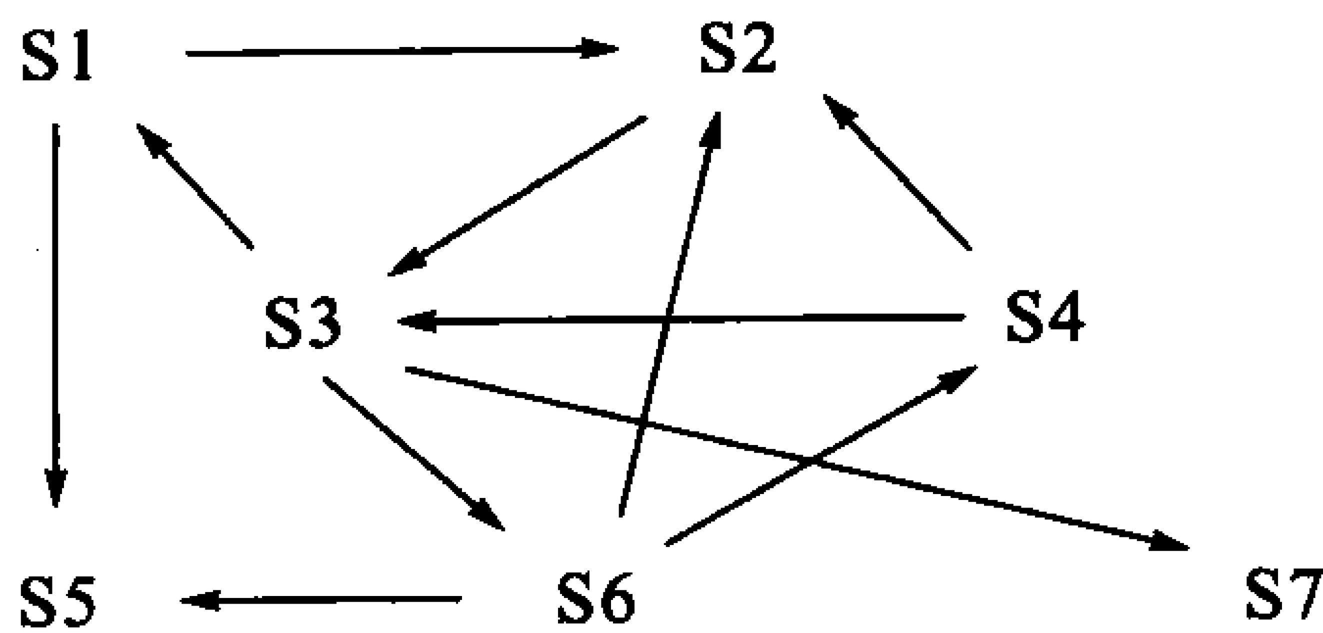


图 4

4. 形态交往模式（Morphic Model of Communication）

对此模式，我使用了英国学者鲁珀特·谢尔德雷克的观点作为我解释的出发点。形态域连接自我组织系统的各个部分，使它们合作。这一场域存在于细胞内部，在环境中，在组织中，在器官中，在有机体中，在社会和生态系统中。像磁场一样，它们是不可见的。

形态域将同一团体的成员统一起来。这一场域包括所有成员。运用这一直觉观念（在生物科学中的相关性，我还无法评价）到社会交往或言行举止中，认为团体中的团结并不出现在任何成员交往中。事实是，主体是程序化的单子，它依据同一符码才起作用。单个个体无法改变这一符码。在交往中的情境有一个形态域，格式塔或符码，于是可以形成形态域。在此主体根本无法遭遇彼此。

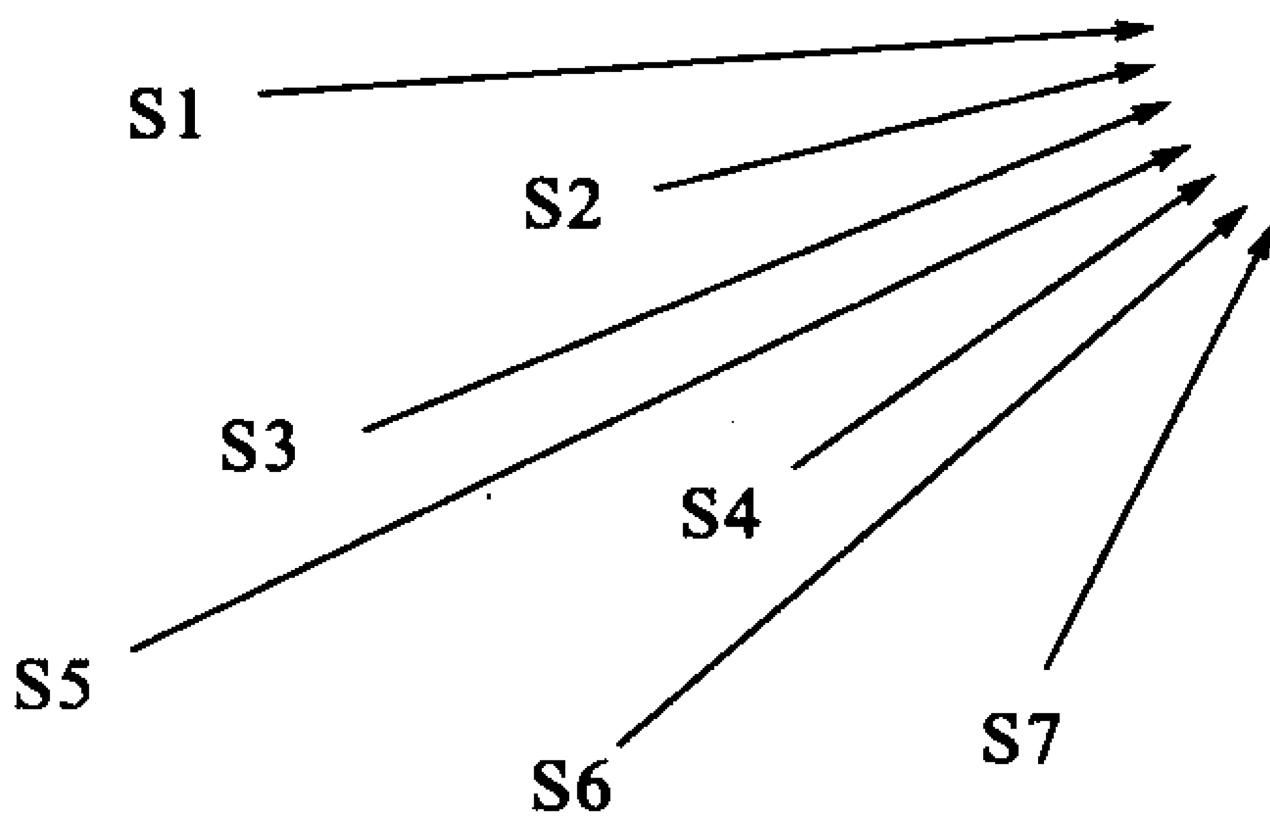


图 5

动物在群体中的行动是这样的：除此之外，我们怎么能解释候鸟同一形状的飞翔或者一群鱼一致的游动？不过，主体 S1 生长和发展的存在性越多，他/她就越从线性和形态模式转向循环和簇集模式，这是非线性的交往。

我们该将审美交往定位于何领域呢？艾柯在《不在场的结构》中已经谈论过审美信息，对他来说其基本特征是自动反身（auto-reflexive），即信

息本身处于中心——这是含糊的："一个信息如果建立在模糊的状态，并与这些符码所基于的期待系统相关，它首先具有审美功能"（Eco，1971/1968，p. 136）。因此他脑海中的模糊是最重要的审美现象。这与格雷马斯所说的复杂同位素相似，比如在兰波的《醉舟》中的表达，它有字面意义和诗学意义。

后来，艾柯完善了他的观点，他说审美信息的功能是破坏规则，在此他延续了俄国形式主义者的发现，根据这一理论，艺术通过陌生化破坏了日常的自动行为。如果艾柯的观点被人接受，人们会认为，用上述新的普鲁斯特非线性交往模式来解释审美现象已经足够了，但是关键时刻是从这些模式的偏差、背离，对模式的破坏。

在循环模式中，双重交往并没有成功。主体 S2 的双重性与主体 S1 所期望的完全不同，带来出其不意的结果。

在普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》中，塔提亚娜在孩童时期写了一封信给奥涅金，想象他很不一样。不过奥涅金也想象塔提亚娜完全不同。两者都是那个双重性的囚徒，他们就这样在脑海中让对方鲜活，生动。当双重性最后让位于真实的主体，但是太迟了。悲剧就这样形成。

在簇集模式中，显然没有任何形式可以指导交往，但是基本上在背后会有一个形态模式。如果我们在高峰期观看巴黎的协和广场，成千上万的汽车向同一方向行驶，这当然对于很多司机来都是噩梦，不过人们也会从中获得审美体验。但是，之后人们会运用簇集模式，但是可以假设交通被形态域所指导。在更远的距离中，使之成为愉悦人心的景观。在法国勒内·克莱尔执导的电影《逃避自由》（*A nous la liberté*）（1931）中，有一个情境是一群人被暴雨驱散——实际上是通风口产生的强力。突然电影的语言转化为非形象的：主体不再成为有意图的主体，他们成为了场域里新一层次的符号分节，这些符号根据审美形态域聚集起来——完全与我们期待他们遵循日常规则相反，同样，爱森斯坦在奥德萨场景中运用它的狮子雕像在新的分节层次上创立了感人的蒙太奇式的审美语言。

因此上述的非线性交往模式也可以处于审美变形之下。即使艾柯的理论有效，他也可能会被人批评说，其观点局限于交往的技术模式。此外，他没有触及审美体验的特征。他受浪漫主义的个人审美特征所限制，根据此观点，独特的艺术作品是绝对的审美核心——因此，他忽略了一切不想要破坏规范、不喜欢模糊不定、不崇尚反讽游戏的艺术和审美，即所有历

史上的原始艺术和浪漫主义之前的审美风格。

艾柯评论道，符号学绝不会说审美体验已经是什么，而只会说是哪一种结构成全了审美体验。而存在符号学却致力于独一无二的、不可反转的、不可再现的体验和情境分析。此在和超验之间的相互作用是基于朝向新的未知的此在的运动——与其中的审美体验。这也是一种交往。

第十六章　从美学到伦理学

——对艺术（尤其是音乐）道德层面的符号学观察

在20世纪90年代，符号学研究到了分岔口。“主体”这一研究对象，曾在结构主义时期被驱逐出去，但又被符号学研究者重新发掘出来，现在还可以用认知科学的方法来研究。一直以来对符号形式的固有探索突然繁荣起来。人类精神被看做是一个巨大神经网络，一个神经组合领域。这种研究模式被认为是对人类精神和机能极为真实的模仿。心理现象可以被还原成一系列的数字，来描述现象在大脑的协调下发生的方位与情境。

同时，这种方法悖论性地导致了主体的消失，导致了与当时的控制论有些类似的实证主义。

还有一种方法在某种意义上甚至导向了符号学之外：它鼓动人们考察进行选择的主体。格雷马斯学派的主体符号学建构已经清楚明了［请参见格雷马斯和丰塔尼耶（Greimas & Fontanille，1991）］但是，接下来人们也许会问：主体在既定的情境必须怎样行动；他必须作出怎样的选择？

符号学对处于某一情境中既定的个体或团体有什么用处？格雷马斯认为符号本身的概念最终是一个价值论（axiological）实体，他甚至没有回避思考如死亡这样的“价值”概念（一篇未完成的论文的观点）。作为符号学家和人类，我们必须做什么？“我们必须做什么”是托尔斯泰早在一百年前出版的一本手册的标题。

同时，我们不能将伦理问题的广大领域从目前的研究中排除掉。一般说来，人们不可能满足于将现象还原的研究，但即使在最抽象的艺术作品中我们都必须考虑产生这一艺术作品并通过符号系统进行言说的整个现实的分量。作者的意图不能看做是一种意图谬误而被清除。社会语境和艺术作品的“生态形式”不能被当做“超符号（extrasemiotic）的条件”而忽略不计。因此，研究的范式扩大到惊人的程度。如果将艾柯和鲍德里亚两人对美国现实的分析并置，社会符号学研究的伦理和道德转向是最明显不过的了。

对艾柯来说，美国代表一种“外来的他者性”，艾柯对其符号学运行规律阐述得很清楚。鲍德里亚的反思传达出世人皆知的伦理声音：他谈到美国化的信息社会是怎样表现出从公众性走向低俗的：靠放任交往，使之总量恶性膨胀堕落到交往的“迷狂”中，主体变成一个由数以千计的相似的最小单元（莱布尼茨的单子论卷土重来）组成的碎片场域，一个失去控制的模拟体等等。就在艾柯写了一本关于符号学游击战的指导手册时，鲍德里亚已经展开了这方面的研究。然而，如果没有符号学冷静的理论话语，鲍德里亚的理论和视野也不复存在。他仅仅将符号学工具置入了人类当前的情境和真实行动中去，试图以一种伦理的方法来进行应用符号学研究。

对伦理学的发现似乎首先与主体问题相关——并且悖论性地同时与主体的突显和消失相关。如果没有主体概念就没有伦理选择。规范、外在职责（devoirs）可以通过电脑或机器人进行编程，而内在的伦理“意志”，即复杂的有意选择和等级标准，却无法输入电脑和机器人。另外，必须根据意图的概念预设主体的概念。即一项行动、一个符号运动的关键点并非是其结果，而是在结果的意义上主体的行动。当艺术批评家写了一篇看似中立的文章时，他会为自己谋取利益而进行破坏，他会恶意地省去某些内容，添加某些内容，或者强调某些内容。

例如，我们想了解鲍里斯·阿萨菲耶夫本人是否存心想用自己的调式理论与肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫作对，或者他并不知道或者并不愿意他的理论被用作此举。这是一个基本的道德问题。保罗·德·曼和海德格尔对民族社会主义持同情态度会如何影响对其学说的评价呢？艺术家的观点对其艺术价值的评价会有任何影响吗？我们必须因为瓦格纳有明显的反闪米特人倾向就谴责他的音乐吗？当我们知道埃米尔·吉列尔斯是共产党

员并为之骄傲时，我们应该怎样与对他的解释联系起来呢？

仔细审视这些例子，就会发现将主体和他做出的选择分开来处理，将主体与其语境（语言系统在人内心说话，来指导他的选择）分离是不够的。了解这点很重要，例如，鲍里斯·阿萨菲耶夫与肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫的关系，与掌权人的关系是什么？他的目标——是要成为一个伟大的作曲家，还是其他什么？例如，我们了解特奥多尔·阿多尔诺是如何一直迫使他所有的学生去批评西贝柳斯的音乐——为了将古斯塔夫·马勒提升为20世纪唯一伟大的世界闻名交响乐作曲家。要理解他，人们必须明白阿多尔诺是阿尔玛·马勒（阿尔玛是古斯塔夫的妻子——译者注）的密友。另一方面，伦理解释也预设了主体的消失和“否定”。可以引用赫尔曼·黑塞的小说《纳尔齐斯与歌尔德蒙》（*The Narcissos and the Goldmouth*）中，无私的学者已确定了“伦理”理想：

> 这个人……本来也可以成为一名学者，一个沉默、严格的研究者，却放弃了，而去从事另一项工作，这项工作早在他之前很长一段时间就有很多人在做了。这项工作他又会进一步传给其他人，这是一项吃力的、持久的工作，没有尽头，整个一代人为之投入了全部的辛苦和努力。至少一个外面的观察者在主人面前能够注意到这些方面：他很有耐心，很有艺术感和思想，自我约束力强，并且能发现关于人性的工作中一直存在的问题，且另一方面对自己的职业有很强的信念。(《纳》)

黑塞的这一片段难道不就是对学者伦理理想的描述吗？这里有一个主体，他将自己即时的快乐实现转移到背景，为了在“行动元模态”（格雷马斯的术语，参见 Greimas，1979，pp. 3－4；1991，pp. 64－66）中实现他/她的神话角色功能。他的发送者是上一代的匿名学者，帮助者是他的善意，对象是他的知识。

然而，为了支持更高的理想，为了相关的伦理选择，对自身的“否定”，一定会发生主体的消失或融合。因此，人们会追问先锋音乐中主体（行动者）的缺席（如在序列音乐或者军乐手法音乐中）是伦理事件还是非伦理事件？

在所有的符号学和结构主义研究中，有一种自由的低音音调，固定旋律，知识视域从中穿越而过。然而，它还没有立即被视为行动，而只是一

种更"客观的"可以获得结论的分析。即便表面上完全中立的科学活动也包含伦理结果——例如，当人们把民间艺术和神话收集起来存入档案馆，这一举动的意义在于文明正在消失的民族也许不久就会到那儿去研究失去的传统，以重建民族身份。这是博物馆和档案馆的道德任务。他们的任务是将消逝了的文化"记忆"移到其他地方。按照洛特曼的说法，每一种文化决定着它会遗忘怎样的文本，保留、"记住"怎样的文本。但谁拥有最终决定权？最后的选择由谁决定？

人们经常会想象在民间艺术背后有一种无名的主体，民族精神（Volksgeist）就是主体的表现。与民族主体进行身份认同，也使我们认识到人类学田野考察的伦理价值［特别是在欧洲"边缘"、"民族符号"（ethnosemiotic）国家，如北欧和东欧］。这种不可见的民族精神不可否认地指向我们的兴趣，因为这种艺术、神话故事、图画以及音乐使我们感动。即便是一位先锋派画家或作曲家，如弗朗索瓦－贝尔纳·马谢，他用一名切列米斯土著女性的声音来朗诵，作为合音的起点，这对所有当代芬兰－乌戈尔人而言也具有特殊的表达性。另一方面，这是我们自己的民间艺术，因为最终很多事物都是从其他民族中借来的。

无论如何，在符号学意义上，伦理解释的主体首先被赋予了充分的道德能力，是"意志"、"能够"、"知道"、"必须"以及"相信"的主体。

如果我们否认这一点并追问：音乐主体什么时候起着不道德的作用？那么这一方式的含义已经揭示出来。为了指控某人不道德的态度，我们应该假设这个主体想用这种方式来行动，即他有一种恶意，他一定知道如何用这种方式行动。如果他不知道某事是错误的而做了，他就会免受批评（至少是部分地）。他必须有"能力"这么做，即他必须已经有这么做的方式。事实上，不管怎样他或许认为他的行动是正确的。特别是，他必须在没有外力强迫的情况下采取此行动，没有"必须"。他必须展示一种"非必须"的态度。

艺术历史和艺术圈中这种态度最显著的实例之一就是人们所说的剽窃或者造假。艾柯在他的文章《造假与赝品》（*Fakes and Forgeries*）中研究了伪造物和篡改物。但是，造假的领域（至少在音乐中）范围仍然很广，那就是总体上的似真性。什么是真实的/不真实的风格，这一问题我自己也在研究（Tarasti，1991）。

而对于这些问题还无人从行为主体的角度进行思考，行为主体即那些

实施剽窃或篡改某物或质疑真实事物的人。其本质问题又回到了这种行为发生的意义和意图何在。

我举一个具体的例子：拉脱维亚音乐历史上忧郁浪漫的作曲家埃米尔·达尔津，他与芬兰作曲家西贝柳斯以一种惊人的方式联系起来。他曾经两度被指控抄袭西贝柳斯。首先，他的作曲有一段名为《孤独的松树》（*Die einsame Fichte*）的钢琴乐章，当时被指控是对西贝柳斯同名乐章的抄袭。为了研究这一案例，成立了一个由俄国作曲家亚历山大·格拉祖诺夫为首的委员会。问题甚至放到了西贝柳斯本人面前，但是他并没有给出直接的答复。

从达尔津那里，我们也知晓了另外一段乐章［《忧郁圆舞曲》（*Valse melancholique*），这是一个管弦乐作品，在拉脱维亚非常流行，有一丝优雅的氛围］，达尔津的批评者和竞争者说这是抄袭西贝柳斯的同名乐章。（我听过这段迷人的乐章，且必须说明它并没有使我想起西贝柳斯的音乐，除了基调有些模糊之外。）

不管怎样，这些事件过去几年后，达尔津毁掉了他的部分作品，即他刚刚写的歌剧，然后悲惨地逝世了。他的死亡原因可以部分地归结于人们对他剽窃的指控。

但是，这位作曲家案例的关键问题在于他是否有抄袭西贝柳斯的意愿，如果有，他的不道德行为理所当然要受到指控，或者是否也有这种情况，即不同艺术家的脑海同时出现相似的想法而他们却互不相识。

拉脱维亚的音乐研究者阿诺尔德·克洛丁研究了达尔津的案例，他澄清了达尔津是在观念主义符号的影响下开始他的职业生涯。然而，当他从圣彼得堡回来，他遭遇了整个音乐学界的冷漠。因此，从近处审视，整个剽窃的神秘面纱被揭开了，根本不是音乐主体行动者的“不道德”的态度，而是他周围的行动者“不道德”的态度。在最后的例子中，涉及的也许不过是新闻记者企图将真实事件戏剧化来伪造音乐历史的欲望。因此，关于道德/不道德的行为和意图的问题融入了关于音乐话语的真实价值问题之中。我稍后会再回到这个问题上来。

我们先来简略地审查一下作者的意图和模态性。

根据康德的伦理观，“世界上没有任何地方，世界之外也不存在任何被认为是无限善良的事情，除了善良的愿望之外”（《道德形而上学基础》）。

“意志”模态性是一切伦理的核心吗？至少在西方文化中“意志”已经成为了一个成问题的模态性。

整个学说已经明确教导了对“意志”的否定。现代小说艺术受益于普鲁斯特的“无意识的记忆”颇多。对“意志”的否定几乎是剧场音乐、歌剧和电影的典型情节。瓦格纳的沃坦和他关于众神的问题事实上是“‘意愿’的意愿”。沃坦的“善良意愿”试图想找到一个他者，一个外来者，这个外来者想通过他自己的意愿找到相同的东西，即营救埃尔达所预言的困于灾难之中的众神。然而，正是对他者的要求，或者对“意愿”的服从，导致了灾难。准确地说，英格马·伯格曼的影视作品《善良的意愿》中的主体也是此种主题。主人公牧师只想要善良，并且也希望其他人的想法和他一样，这就是所有不幸的根源。这样看来似乎康德的伦理原则无法运用到实践中去。当代先锋艺术美学也大部分是“非意愿”的美学——你也许会想起约翰·凯奇，从另一方面说，他的看法部分继承自美国先验主义者。

相反的伦理理论、功利主义源于使人愉悦的伦理的正确性，它们也会让人走入死胡同。用格雷马斯的符号学术语来说，这意味着人们要在欢欣的对象和焦躁的对象中作出选择，而很自然，选择更欢欣的对象总是正确的（尽管列·托尔斯泰在他的晚期哲学中提醒我们应该作相反的选择）。在个体生命——根据生/死的范畴来划分意义（大部分情况下生命是欢欣的，死亡是焦躁的）——的基本价值模式中，这也许是对的。任何情况下，在艺术中，如音乐，一切都取决于音乐趣味，关键在于哪个音乐对象是欢欣的。想象一个共同的音乐情境：两个行动者之间的冲突，其中一个认为音乐是欢欣的，另外一个认为音乐是最焦躁的杂音。根据道义逻辑，“善”的定义之一是：“p是善良的，那么有且只有p比非p好。”然而，考虑到音乐对象时，这一逻辑似乎没有意义了。这与如果某人说“布鲁克纳是善良的，有且只有他比布拉姆斯好”完全一样。审美趣味判断常常融入好与坏之间的伦理选择。里盖蒂曾经说过他既不喜欢西贝柳斯也不喜欢布鲁克纳，因为他们的典型特征就是他们的姿态（他以某种方式举起了他的手，体现出一种官方的权威或者一种控制的权力）。

毕竟，伦理价值的整个领域非常复杂。可以引用冯·赖特的理论以及他的作品《善的多样性》（*The Varieties of Goodness*）中的分类：

伦理概念：

（1）价值概念或者价值论概念（与感叹词相关）：善良的、邪恶的、坏的、有价值的、更好的、最好的、许多比较级和最高级。

（2）规范概念或者道义论概念（与祈使句相关）：善良、错误、“必须”、责任、义务、辩护、否认、准许。

（3）人类学概念（与心理学术语相关）：行动、行为、举止、性格、动机、“意志”、考虑、选择、意图、意义、心情、决定、能力。

（4）混合概念：愉快、不愉快、快乐、悲伤、欲望、美德、罪恶、责任等等。

人们会立即注意到，在这个分类法当中我们“自己的”符号话语紧密关注的伦理，在第三组范畴或者在所谓的人类学概念的层次。我们关于“意志”还有关于“知道”和“能够”的模态性属于这一范畴，而“必须”的模态性属于第二组范畴。

上述尝试理解的“伦理的”范畴大部分是我们体验过的，如通过第三组范畴来实现第一组范畴。价值概念在某种程度上被还原到更“普遍的”人类学概念——如情感与激情。

如果从审美观来看，我们只对艺术作品感兴趣，如作曲本身以及其质量问题，然后从伦理方法上，我们只关注作曲家和表演者从何种意义上，带着何种意图来创作或表演作品。或者我们会对艺术或音乐对人类精神和行为的影响感兴趣。

最后提到的方面，自从柏拉图提出“气质”理论以来，往往等同于音乐伦理学。因此，美学和伦理学交织在一起，并沿着第三条原则即宗教性的原则上升，至少在克尔凯郭尔的生存哲学中如此论述。

根据克尔凯郭尔的观点，美学、伦理、宗教是三个连续不断的世界观和阶段，其中宗教是最高阶段。事实上在他的“生成过程”中，各种阶段可以相互融合。在他看来，莫扎特的“凯鲁比诺”、“帕帕盖诺”、“唐璜”是同一个“行动者”在不同发展阶段的具体化。

伦理会以一种特殊的语义姿态、一个审美范畴出现——就像音乐中的宗教性。如果说一个艺术家的解释中有一种不妥协的伦理态度，这就意味着一种内在的准则，对一定原则的坚持。耐心与坚定……（那么实际上伦理性与约翰·拉斯金意义上的“权力”模态性非常接近）。

另一方面，我们知道列夫·托尔斯泰的例子，他到达了“伦理”阶段，完全否定了他的“美学”成就。如果功利主义的伦理教育我们（G. E. Moore）在两种行为中必须选择能带来更多愉悦的行为，那么这正是托尔斯泰原则所反对的。

并且，这似乎是音乐话语的特征，音乐话语存在于所有伦理和意识形态之外的自我生命中。当它从属于伦理时，通常就会变成糟糕的音乐。当人们读考科西马·瓦格纳的日记时，人们会觉得难以理解：理查德·瓦格纳的协调音乐怎么会产生于德国资产阶级、沙文主义者以及反犹太意识形态之中呢?

无论如何，正如伦理可以作为一定的音乐品质、作为义素出现一样，宗教性也同样如此。

宗教性通常意味着一种隔离，对世界的否定。边缘化已经上升成了一种方法。在当下的交往“迷醉”之中，置身事外已经成为了一种新观念。音乐会被安排在坎坷的、偏远的场所。斯维亚托斯拉夫·李赫特在修道院借着烛光搞音乐独奏，或者将自己封闭起来远离外面的世界。艺术家、作曲家或者表演者新的理想就是远离公众性并且否定公众性（Arvo Pärt, Glenn Gould)。

然而，这些现象在何种程度上只是被吞噬进巨大空间中的消极、负面的交往文化呢？在这个空间中，准确说是对公众性的否定成为了一种新的更大范围的公众性的来源？符号过程已经征服了世界的每一个角落，我们已经无处可逃。

但现在应该以艺术和音乐实践本身为方向，进一步展开思考，并且应该寻找可以从中衍生出来的模式。

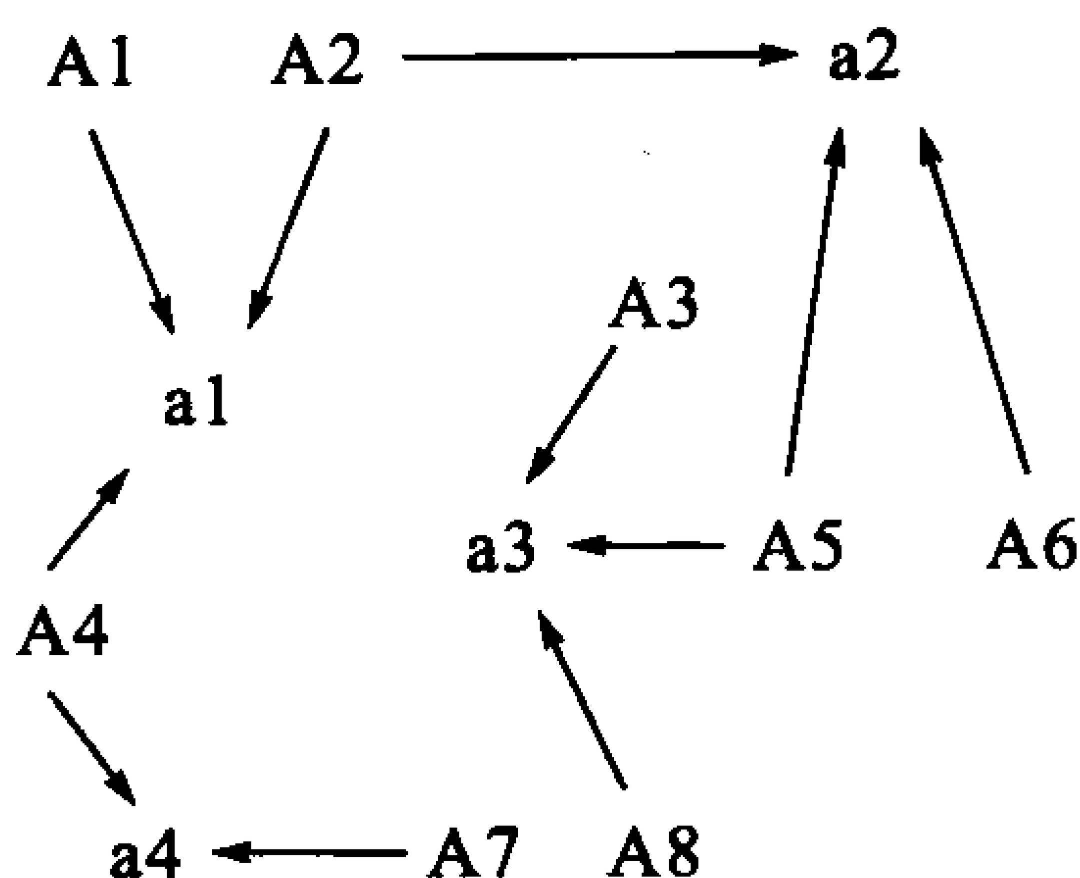
可以将之视为任何艺术或音乐活动的起点，它在某个社会发生——即便我们遇见的是看似完全孤立的艺术家、只为自己创作的作曲家，或者音乐爱好者。如果人们要思考被称之为“艺术生活”的整个艺术活动领域，要区分三种实体：

（1）艺术行动者，即画家、作家、作曲家、表演者、老师、批评家、诠释者、技师、官员、经理、制片人，等等——在艺术活动的舞台，他们每个人多少起着或边缘或中心的作用。

（2）事件，它也可以是艺术行动者的行动——例如绘画、戏剧片断、

小说、诗歌、曲调或者曲调表演、排练、批评、仪式、观众、说教的教学情境等等。——或者由艺术行动者维持的过程成果，通常采用多元行动的相互作用。

（3）评价或“模态化”——可以根据下列的艺术生活的“图式”及其运行方式来说明这一情况：



A=行动者，a=行动；箭头表示意图、评价和模态化

图 1

首先，因为行动者和行动都有自己的内在等级，依赖于我们所谈论的社会，所以必须考虑到模态。如果涉及的是一个土著部落中魔幻、神秘的生活，那么音乐表演将与仪式等同，其作用是在行动者之间产生等级。如果我们拿 19 世纪一个欧洲城镇为例，那么艺术行动者会根据他们的功能角色和审美角色（作家、作曲家、指挥家、演员、舞蹈机构的主任、听众、观众等等）来占据这个城镇的各个地方。在这样的语境中，“行动”也以它们自身的等级被安置：艺术作品本身毫无疑问可被视作一项主要行动，它的表演和接受是次级事件，而关于艺术产品的创作文本则属于“第三”等级。

但是，关键是行动者和行动之间的模态关系，即评价。当艺术生活中的每一个“行动者”被赋予了一种模态能力时，他们却遭遇到意图问题。在艺术生活中，来源于行动的冲突还不如来源于有关的冲突性模态之间的冲突那样多。因此，一个行动也许会排斥另一个行动。某行动者 A1 会提出他的“行动”a1，一首曲子或者一具雕饰，是“欢欣的”，而根据行动者 A2，它则是“焦躁的”。总之，使用模态，人们会将艺术生活解释为一个尚未还原成纯粹个体艺术作品的例子（艺术、音乐、文学、“历史”）、表演（“剧场生活”、“音乐生活”）或者艺术家的传记。当人们阅读关于一个或大或小城镇的艺术活动的典型记事时，如《芝加哥音乐与音乐家》（*Mu-*

sic and Musicians of Chicago），人们为读者提供了关于艺术家和音乐家孤立、断裂故事的全部内容，这些人在芝加哥音乐生活的语境中如何行动，对读者来说仍是开放的。另一方面，某艺术机构、歌剧院、剧场、舞蹈公司以及出版社的历史忘记了个体“行动者”在历史中的作用。

如上所述，艺术生活常作为文本（以词语方式表达出来）出现，此时这种文本组成了前面提到的元素的叙述方式，或者组成了其作为故事、话语的线性过程。然后人们不仅为文本提供一定的“逻辑”顺序，还提供“生命”本身所表现的“世界”。因此，关于艺术文本的符号学也是关于艺术文化的符号学。

处理艺术的文本可以是丰富多样的。它们可以是演讲词、报刊上的评论文章、回忆录、某机构选取的学生评价、信件、历史或者美学、地方历史、评论、广播节目、电影纪录片等等。

关键在于识别文本为谁而写。即使文本没有任何合适的接收者，文本的生产者在头脑中或许会有一个无意中假定的读者群来接收文本。并且，为文本所选择的话语很大程度上决定文本策略和同位素的选择。文本在说什么呢？文本可以处理艺术作品本身，如一首曲子，也可以处理艺术作品的风格、艺术作品产生的语境及其解释等等。文本怎样言说艺术？它可以进行客观的言说，描述艺术生活领域某些“行为”——或者至少假装如此。但是，关于艺术的大多数文本，如音乐，最终却悖论性地没有具体的、主要的对象。例如，19世纪的艺术批评往往如此，它们仅仅在“模态化”层面移动，却没有给我们提供一个更精确意义上的任何表演信息。那么这个存在的文本似乎是发送给自己或者只接触自己的文本。

当然，任何艺术历史的终极目标是从文献背后把握隐藏的现实，因为文献对现实而言仅仅是符号而已。我们所使用的是符号，显现在我们面前的只有符号的能指和物理痕迹，而符号的所指是缺失的。我们的任务就是重建缺席的内容和失去的意义。

根据指示语的程度，处理艺术的文本可置于轴线上：关于此时此地的存在，以及自我的印象很自然地达到了对某个表演和瞬间、演说、讲座以及观点进行批评的最大程度，在理论的、“科学的”论文中则是最小的程度。文本说教越多，它与我们正在谈论的艺术现实就越具有象似性。

并且，行动指示语，“我”或者“我们”并不是一个模糊的范畴。谁是正在说话的“我”？或者谁是最终的主体？例如，庆典中的演讲者用

“我”的形式更多地指涉他/她自己属于某一群体的标记：“我”等同于群体的一员。

再次，在某些文本中，接收者极大地决定了文本的表达。这就突出了雅克布森所说的意动功能。这是文学的情况，文学的意图不仅仅是传达信息而且还要向发送者和接收者加强普遍价值模式，或者说服接收者采取发送者的意图，或者诱使他参与到一种更持久的交往中来。也可以强调情感功能，即传达情感的想法。（这种功能在著名作家的回忆录中比比皆是，这些文本是一种自动交往的工具，通过这一工具，它们阐述自己的世界观，并让它们的伦理和审美选择合法化。有时它们叙述“事件”，这些事件中光辉的主角-行动者不过是叙述者本身——从本韦努托·切利尼到阿图尔·鲁宾斯坦的传记中都如此。）这里的关键点是，艺术历史的主体如何让自身想象他们自己的现实，并且在描述过程中他们运用了哪种概念。

因此，处理艺术的文本能很好地占据指导主体行动的重要角色。如果没有指涉主体行动的文本，就无法对其中可能的伦理内容进行评价或者理解。

无论如何，人们会问，我们关于艺术生活的“符号学”模态能否帮助艺术行动者、画家、作曲家或者表演者更好地行动。至少当人们意识到在这一领域之外没有艺术行动者能起作用，并且意识到他的选择总会涉及一个价值论时刻时，能够导致阐释的自我理解和另一种类型的他者概念。

第十七章 20世纪艺术的“结构主义”和“存在主义”风格

20世纪最显著的知识剧变（福柯认为是一场认知危机）伴随着存在主义到结构主义的转向而发生。为了能充分了解这次剧变，必须了解艺术和相关时代背景。我以为，“存在主义”和“结构主义”概念都是普通美学范畴，它们不仅概括了存在主义和结构主义的历史变迁，而且，这些范畴从狭义说构成了20世纪艺术的中心，从广义上说也构成整个欧洲文明的中心。

不可否认，我进入了一个崭新的领域。翻阅20世纪的艺术史，确实很难发现所谓“存在主义”或“结构主义”的风格或倾向。相反，人们发现印象主义、未来主义、达达主义、立体主义、超现实主义、表现主义、序列主义（serialism）、新古典主义、民俗主义以及更多的风格被人普遍认可。我新提出的存在主义和结构主义风格应该归入这些范畴吗？或者相反，它们只是展现了艺术的普遍特征？

不过的确很少听人谈论存在主义音乐，关于结构主义音乐也有很多争议。其中，卡尔·达尔豪斯认为结构主义音乐是20世纪最重要的审美音乐“流派”。这种美学观念认为，音乐作品本身（技巧和形式）是研究的焦点。难道达尔豪斯没有注意到存在主义风格与结构主义分析平行发展的事实？尽管流行文化批评者何塞·奥特加·伊·加塞特说“艺术高于人”，不过艺术难道就没有保留一点缝隙，让主体性和行动性（actoriality）溜进

艺术历史的花园？当然，迄今为止，对结构的强调已经明显成为当今现代主义的官方经典。但也有音乐、文学和其他艺术等表达了诸如主体性、限制性情境、超越、自为存在、被抛性等存在主义概念。

谁是存在主义艺术家？他们等同于表现主义者吗？汉斯·霍兰德在《19—20世纪音乐历史》（*Die Musik in der Kulturgeschichte des* 19. *und* 20. *Jahrhunderts*）中，将表现主义的诞生理解为对立体主义的呼应，同时也是对印象主义绝妙的继承。对霍兰德来说，印象主义和表现主义都始于体验。但印象主义是接受的、感官的、抒情的，而表现主义是建构的、深刻的、知性的。印象主义者寻求客体瞬间的、片刻的状态，表现主义者瞄准感知对象最内在的核心和最永恒的本质。前者典型是优美的、多彩的、雄浑的；而后者是可塑的、有形的、结构的。

表现主义艺术的独特性是什么呢？根据霍兰德的观点，它追求理性、抽象和非感官。它注重心理分析，尤其是人类灵魂中的阴暗面，如恐惧、痛苦、缺乏道德自由、社会异化以及施虐受虐症等。这些性质将自由和死亡的冲动变成“非欲望”（un-desire），变成宗教的、神秘的东西（霍兰德用“非欲望”这个词，而法国学者会说是对欲望、子宫间、内驱力的否定）。因此，表现主义的外在表现往往是非理性的、令人不快的；它们是粗暴的、解构的，源于无法忍耐的内在张力。文学表现主义风格的先驱有陀思妥耶夫斯基、斯特林堡、乔治·比希纳，以及E.T.A.霍夫曼。之后的代表有恩斯特·托勒尔、卡尔·克劳斯、贝托尔特·布莱希特、卡雷尔·恰佩克、马雅可夫斯基、詹姆斯·乔伊斯以及弗兰茨·卡夫卡。乔伊斯的《尤利西斯》努力描绘出整个思想意识和情感灵魂就是绝望的大爆发。因此，表现主义事实上是对20世纪人类生存环境的批评。音乐方面，雅那切克、鲍尔托克、斯特拉文斯基是表现主义者。在勋伯格的作品中，表现主义以拒绝旋律的方式出现，无调系统在新旋律思潮中与在传统和声分解中一样，起着重大的作用。勋伯格用节奏同样展现了对自由的渴望。而阿多尔诺认为勋伯格和斯特拉文斯基是互不妥协的对抗角色，在霍兰德的思想中，《异想天开的皮埃罗》（*Pierrot lunaire*）与《春之祭》（*Le sacre du printemps*）都传达了表现主义观念，它们都反映了一战前夕欧洲人的危机。

比利时音乐学家安德烈·苏里在《存在一种表现主义吗?》一文中也在讨论这些问题。他的观点与霍兰德截然不同。对苏里来说，表现主义艺

术家完全不考虑技巧层面，而只关注自身。当苏里认为“真诚”和“人的感情”是艺术最重要的内容时，他甚至堕入了更糟糕的浅薄的思考。他引用了阿诺尔德·鲁德林格的现代艺术史，“表现主义艺术家对艺术和艺术品的兴趣比对他们自己和同类的兴趣要少……一幅绘画，不管描绘的是风景、静物还是人，它都是一面镜子，可以反映出艺术家的情感和心灵的投入……只有表达是有意义的。”如果我们同意这个观点，很容易会将“结构主义”和“存在主义”范畴与同样强调形式和内容、技巧与表达的美学等同起来。但是，苏里关于音乐表现主义的例子有很大差异，不仅有查尔斯·艾夫斯、亚历山大·斯克里亚宾，而且还有米约、欣德米特等风格迥异的作曲家。

很清楚，鉴于对这些作家各不相同的主体观点的简述，我们无法继续剖析表现主义和存在主义风格。让我们代之以梳理各种对存在主义和结构主义做出贡献的“主义”，来开辟一条自己的路。

从未来主义到达达主义，再到超现实主义

让我们从现代主义的诞生开始吧。20世纪初，结构主义/存在主义如何出现在未来主义、达达主义、立体主义和超现实主义之中？或者结构主义/存在主义在这些运动中起过任何作用吗？

“超现实”这一术语最先由纪尧姆·阿波里耐使用。意为“一些来自其他地方的事情”。考虑到我们对此没有任何问题，因为我们从未期望过它。阿波里耐在剧本《蒂雷莎的乳房》（*Les mamelles de Tiresias*）中引入了这个术语，并用来描述萨蒂－科克托－毕加索的芭蕾剧《阅兵》（*Parade*）的特征。此外，阿波里耐还是立体主义理论家和宣传者。立体主义的目标是创造感知者不需掌握意义就能享受的艺术。几何形式的出现有意使艺术的表现性质变得模糊，从而使（可视）语言的第一表达层面消失。塞尚和布拉克的拼凑法主要强调物体的形式规则或者组合艺术。立体主义的基本目标是创造不能立即发现意义的反语义的艺术。进一步让接收者欣赏的是能指结构的游戏。在音乐中，典型的立体主义作品是斯特拉文斯基－科克托创作的《俄狄浦斯王》。与之类似，萨蒂的音乐通过强调可塑的几何旋律线，表现了立体主义特点。

达达主义是立体主义自然延续的结果。事实证明，绘画领域的达达主义运动比文学领域更具影响力，特别是毕加索和赫里科的绘画。然而，带来决定性影响的却是诗人特里斯坦·扎拉的作品——尤其是他的诗集《诗歌 25+1 首》（25 *and* 1 *Poems*）。对扎拉而言，诗歌的基本单位是词语："只存在一个接一个的词语。"扎拉认为一首诗是由写在纸上的词语组成，它们也可以糅合在一顶帽子中。通过这种方式他创造了一种拼贴法，就像在绘画中，人们可以取材于相互没有明显关联的分离的元素，来创造作品。同样，普朗克的音乐组成了由一系列成分构成的"片断"，这些成分是从各种肌质和组合中抽象出来的，所以"界线"（edge）十分明显（如在他的《双钢琴协奏曲》中；在达达主义诗行中，可以发现伴有爵士节奏的短诗。对达达而言，只有词语、颜色和音调等物质存在。但达达主义也有自己的审美观和意识形态，它们与本世纪现代主义运动部分地融合了。达达主义宣称：对艺术而言，需要即刻可用的任何物质。这种观念产生了平庸的、粗俗的对象——例如马塞尔·杜尚的乌托邦和非真实的机器——由拼贴成分组成，同时起着纯粹的美学功能。根据达达主义者的观念，一种艺术对象不是被神圣化的，且任何事情无论如何都起着建筑材料的作用。达达主义者表现了无意义（non-sens）的概念，而超现实主义者喜欢谈论超意义（sur-sens）。但是，理论家为达达主义的概念寻找了一些意义，将达达主义描述成了本质上的"细菌学"。对专业人士而言，达达主义等同于"什么是美？不知道，不知道，不知道……"这种表述。达达主义被迫来重复事物：词语、颜色与主题。一个典型的达达主义者对一个问题的回答就是以不回答的方式来回避这个问题。真正的达达主义是反达达主义的。

达达主义与超现实主义的距离并不遥远。同时，从艺术的显在层面到内在层面发生了关键的转变。阿波里耐开始谈论"超自然"，他的意思是艺术处理内在现实，并且因此组成了日常经验的 X 射线。对他而言，新精神首先是新奇。诗人是神话的发现者，尽管他从丢失的手帕等日常主体开始。

阿波里耐也看到了科学和诗歌的联系：诗歌是一种具有启示性的科学，诗歌并不是陈旧修辞的储藏所。因此，阿波里耐瞄准了两种诗歌。一种是作为标记法（notation）的诗歌，称为"自动写作"（automatic writing），它揭露出"真实"。在他的诗歌中有一首以"Il y a"（有）为标题。

它从"有"开始，后面还跟着一长串全是"有"的内容。超现实主义诗歌的第二种类型是建立在寻求诗人及其冒险背后的神话单元。这种超现实主义相信现代世界的神话。例如，诗歌《山丘》（*Les collines*）描绘了两架飞机之间的战争。阿瑟·奥尼格的作曲《太平洋231》（*Pacific* 231）描绘了火车头的声音，而海特尔-罗伯斯创作了一首标题为《凯皮拉的小火车》（*O tremzinho de caipira*）的巴西变奏曲。对安德烈·布勒东（《超现实主义宣言》中的观点）而言，诗歌的神话功能包括充满激情的热爱和交往、城市、街道、现代世界的神话。在哲学中，卡尔·雅斯贝尔斯写下了《机器也能实现神话般的生活》。

超现实主义运动与其他现代主义截然不同。它有五个源头：文学、达达主义、诗歌语言问题、精神分析与民族志研究中搜集的人类新知识以及马克思主义诗学和社会规划。超现实主义者试图用一种新的"本真的"和"魔幻的"内容来取代词语的世俗意义。但超现实主义不仅仅是艺术技巧的集合。它具有一个广阔的社会-哲学计划，这个计划使得超现实主义比一般的艺术含有更多的宗教成分。超现实主义的宣言是"福音传道"——作为福音书来让人倾听。（它甚至忍受着不追问非超现实主义者能否真正谈论超现实主义。）布勒东指出超现实主义的真理是：语言仅仅是纯粹的工具。布勒东思想的关键在于，这种真理不是在现实表层中发现的——如达达主义者所认为的那样——而是在其他地方，在梦境中，在无意识中。在此意义上，超现实主义预告了结构主义的诞生，结构主义也确认了"深层"的存在，它潜在于表层之外，却决定表层的各个方面。

最后，人们必须注意到，如果没有未来主义，这些运动不会出现，未来主义的宣言早在20世纪初就有了。立体主义和未来主义是平行运动，两者从未相交。立体主义画家不从现实主题出发。相反，这些主题只是绘画的前文本，而绘画的主要动力来自其他地方。相反，未来主义画家将图画、情境和事件进行叠加。如果说立体主义通过变形来破坏并失去现实，那么未来主义用惊叹号来称赞和穿透现实。

寻找一种结构主义风格

在现代主义范式中，结构主义/存在主义范畴出现于许多变体和复合

体中。结构的视角受到立体主义、超现实主义以及达达主义的影响很大，可与艺术的科学话语对其的影响相媲美。总之，现代主义的冲动源于对浪漫主义运动的普遍反对。借用雅各布森的话，这种反思用诗性功能代替了情感交往功能，诗性功能暗示了对形式而非内容的关注。艺术是技巧，作为艺术生产的一种语法，它的规律通过不证自明的形式来揭示和表达。

这种视角代表了一种极端的理性主义信仰，即现实一贯遵守语法规则。结构的视角进一步将概念具体化了，似乎一切正确的事物都位于对象自身和结构当中。我们可以在20世纪艺术中发现这种态度。根据康定斯基的观点，所有艺术的基本成分是点、线、面，从它们的组合中可以推断出艺术的语法。回溯至20世纪60年代布列兹的创作，人们会惊奇地发现同样的推理。比如起点是垂直的和水平的成分，可以分为三种运动类型：从点到点，从一组点到另一组点，从组到组。古典的复调（Classic polyphony）与古代的对位法里就不包含这些相互关系。按照布列兹的看法，即使是时间结构也受到与传统节奏和格律概念毫不相关的三原则的控制；即水平原则、垂直原则以及对角线原则。

“结构”这一关键词将我们引向数学家鲁吉耶的结论：“我们对世界所能了解的就是它的结构而非本质。我们认为世界是关系和功能，而非实体和事件。”（引用布列兹的话）当然，这听起来很正规，布列兹已经觉察到了这一点。他诉诸结构主义之“父”列维－斯特劳斯，来维护自己的立场。列维－斯特劳斯认为不管是在语言中还是在音乐中，形式和内容、抽象和具体之间没有对立面。内容从结构中获得现实。对列维－斯特劳斯来说，结构不与内容分离，相反，结构是以一定方式安排的内容。根据这一陈述，我们也就接近了“结构主义风格”的核心。

有人一定会问，这种计划或者美学会产生什么样的艺术？尽管结构主义憎恶“美学”（勋伯格甚至说过这个词应该用“真诚”的数学测量实体来取代）结构主义拥有自身的美学。罗兰·巴尔特提到特殊的结构活动，它在两个阶段出现：物体的解构和重构。重构的物体同时揭示出了功能的内在方式。

我曾经发表了一篇关于皮埃尔·保罗·帕索里尼的电影《俄狄浦斯王》以及《定理》的影评，在文中我运用了巴尔特的“结构人”的概念，揭示了帕索里尼的结构主义在电影语言中如何反映出来。当然，背景中还藏有马克思主义，并且结构主义与超现实主义通过一种相似的社会计划联系起

来。但是，20世纪60年代，许多结构主义艺术作品仍然停留在巴尔特的第一层面，即关于符号的解构。帕索里尼与安东尼奥尼的电影可以看做是结构主义实验。因为在影院和剧场指导中（舞蹈也一样），演员的表达组成了表达的“总量”，且那些“总量”的组合由导演来决定，这正是结构主义的观念。勒鲁瓦首先会要求他的演员完全不带感情色彩地朗诵文本，然后他就可以把他自己的“解释”加入文本。爱森斯坦和普罗科菲耶夫在电影《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*）中精密策划的声像组合就表现了结构主义的先锋观念。

但是，如果音乐中的结构主义被布列兹的钢琴结构类型化，那么音乐中的结构主义就与序列技巧相等。在那些章节中，布列兹将音高和音长与“次级”参量一起序列化，例如力度和音质。尽管这样做他完全可以预料所有的音乐维度，听觉形式的拆解却是听众而非阐述者的任务。事实是，这种音乐听起来是立体主义的。它是反语义的艺术，我们可以享受这种艺术，尽管我们也许并不了解其符码和语法。即便是在音乐交往的一端，也有结构主义者在起作用，这是有超级智力的人指导，其讯息作为超现实主义者、达达主义者、立体主义者的经验，在另外一端被编码。因此，最终的讯息是非理性的东西。对这一讯息的理解假设了听者会任其摆布，并且相信潜在、隐秘的意义——相当的矛盾！但在艺术的解释中，人们永远不能只诉诸交往层面，必须考虑到整体，考虑事物发生的特殊情境。

20世纪60年代，“序列”和“结构”几乎等同。艾柯的《不在场的结构》对这两者的异同点作了清楚的阐述。艾柯的论点是，结构主义是一种先锋的方法，由此人们产生了所谓开放的绘画、诗歌和音乐等艺术作品。那时，结构主义是试图创造多价结构的序列思想。在这个联系中，艾柯参考了布列兹的观点，布列兹说经典语调思维反映出由万有引力原则决定的宇宙，而序行思想建立在这种连续扩张的宇宙基础上。（在处理存在主义风格时我将回到这个观点，那时人与此在的物体分离，并转向虚无的世界和无法承受之轻。）

艾柯的分析也能帮助我们理解列维-斯特劳斯关于“非表现的”和“反语调的”音乐的本质特点。他对这种音乐表现出明显的反感，因为对他来说这并非语言。从我们当下的视野看，列维-斯特劳斯的批评似乎会被误解：与口语活动相比较，现代艺术产品是不是“语言”很重要吗？然而，在20世纪60年代，艺术是不是一种语言是一个关键问题。任何现象

存在的理由以及价值都建立在相似的语言基础之上。对列维-斯特劳斯而言，语言的条件是至少在两个表达层面上运作。然而序列音乐与非表现的绘画试图只在一个层面运作。即使是具象音乐（musique concrète），它试图记录“自然”噪声集合来进行音乐叙述，主要为了想表达那些无法识别的声音，以便创造一个有差异的纯粹音响系统：听者根据具体来源，可能无法识别风的呼呼声以及树枝的折断声等等，但它们属于由作曲规律决定的噪声系统的一部分。这里人们力图将物体从此在世界分离出来，但却没有成功；因为这种音乐很难意指任何事物。

因此，列维-斯特劳斯的结构主义不能被当做这种先锋艺术的方法论，因为他认为这种艺术已经被剥夺了最关键的价值。但是，他还有其他结构主义观点，涉及20世纪的现代主义讨论。几乎无人会将他视为反现代主义运动的一分子，不过这种运动在于格·迪富尔看来如此危险——几乎是20世纪原法西斯主义的思想遗毒。

我们再来看一个例子。对拼贴技巧的展示中，卢恰诺·贝里奥的《序曲号》（*Sinfonia*）明显让人联想起了列维-斯特劳斯的《野性的思维》（此书比贝里奥的作品早一年问世）中所描绘的拼凑（Bricolage）。拼凑是物体的一种集合，源于工匠按照事物可感知的性质进行操作。当贝里奥将各种风格时期的音乐与列维-斯特劳斯和马丁·路德·金的文本混合起来时，他就在进行拼凑，因为他即兴创造了一种新的“语言”。在所有音乐风格中，上述成分和词语都具有熟悉的意义，而同时又与之有一定距离。人们可以改用罗兰·巴尔特的理论说《序曲号》表现了现代世界的神话。所引音乐的原来所指——马勒、贝多芬、德彪西以及其他人所作的——被置于一旁，用一种新的含义代替。在这种拼贴式创作中，与原初所指拉开距离的陌生符号混合体，首先是一种超现实主义的冲击。其次，包含了达达主义的效果：听马勒的交响乐谐谑曲非常不安，这首曲子记录了史温格歌手的歌唱和朗诵。这里人们很明显地抛弃了此在世界的惯例。一种音乐风格的符号已经转向了另一种空间类型，此时，它们不再拥有曾经所拥有的地位和尊严。这是未来主义音乐，因为拼凑的成分相互渗透、并置；这是赋予了惊叹号和共时性的音乐，按照查尔斯·艾夫斯的《新英格兰三地》（*Three Places in New England*）的秩序。最后，《序曲号》也是立体主义的，与毕加索和布拉克所创作的曲子具有相同的意义：拼贴而成的曲子已经失去了它们先前一半的身份。尽管《序曲号》从列维-斯特劳斯引

用了大量引文，但却不是在沿用原文的观点，而是运用了这一概念来进行文学创作。

断裂的存在主义

贝里奥的《序曲号》的另一个典型的结构主义特征是它的无主体性。不可能将这类作品误认为是“存在主义”或“表现主义”艺术。结构主义和存在主义之间的区别在它们之间发生认知转移起，就已经体现出来了。伦纳德·B. 梅耶认为哲学家与其高贵的思想寓居在观念历史的楼阁。只有一些观念从上面逃了出来，常常以大众化的、扭曲的形式来到了艺术家工作的“楼下”或地下室。尽管这是两分法的情境，当存在主义让位于结构主义时，我们还必须对出现在哲学中的危机予以关注。

结构主义在很多方式上是存在主义的对立面。萨特提出存在主义是一种人道主义，却不能说结构主义也如此。当然，熟悉远古时期文化，让我们学会欣赏不同的东西，并对我们自身的文明投以批评的目光。但原则上，结构主义是反人道主义的，因为它的目标是将个性还原成无个性的集体的一部分，将言语还原成语言，将意识的选择还原成无意识的掌握，将个人的创造力（查尔斯·泰勒后来称之为“本真伦理”）还原成历史海洋中的细浪。一切都可以还原成一种组合原则，而个体则被看做系统的一个变形而已。当人成为相互作用的系统的一部分而不是个人的主体时，个人的自由和责任便消失了。他不再在话语层面说话（不在他自己的生活层面上，不在艺术中，亦不在政治中，而是它在说话），系统在他内心说话，强迫他根据符码的机制说出一些东西。另一方面，一些结构主义者在价值的组合中也看到了社会治疗的可能性。在治疗中，人可以摆脱主导的、停滞的实践，能够意识到对范式的其他选择（格雷马斯乐观地如此假设）。

无论如何，20 世纪 50 年代和 60 年代精神氛围的变化是明显的。1966 年 4 月，《文学双周刊》（*La Quinzaine littéraire*）提出了一系列问题关注死亡主题。这些问题正是提给福柯的，因为它们在福柯最重要的结构主义著作《词与物》出版之后。根据福柯的阐述，萨特曾说过意义无处不在。当福柯被问及何时开始不再相信“意义”（sense），他回答道：“断裂正好发生在那一天：列维-斯特劳斯为社会，而拉康为无意识，他们向我们展

示‘意义’除了是一种表面闪闪发光的反思之外，什么也不是。而在我们身边经过的，发生在我们之前的，在时空中承载着我们的，是系统。”萨特马上回应说，新一代对存在主义的攻击表明了对历史的拒绝：“了解人们怎样从一种思考方式转向另一种，这是很重要的。要这样做，他（福柯）应该考虑历史实践——他明确诋毁的事物……他用一个魔幻的灯笼置换了电影，用一系列静止的点替换了运动。”

与结构主义的产生同样有趣的是，在二战的灾难性事件中，存在主义产生了。它使人们陷入这样一种情境：所有以前支持的结构似乎都消失了，人们好像堕入了空虚之中。当萨特说到空虚和虚无的时候，他的语气与黑格尔大不相同，尽管萨特也受惠于精深的德国哲学。首先，存在主义招致了反对，但很快它成为了一种时尚。如西蒙·德·波伏娃在她的战后事件编年史中记载：“在此（存在主义）名义之下，汇集了所有的书（甚至是在战前写的），还有朋友写的……而且（存在主义）也加入了绘画运动，和一些音乐运动。”但是，她的回忆对存在主义音乐的参考是微不足道的，即便对萨特或波伏娃自己的创作也如此。她写道：“存在主义使安塞梅和莱博维茨发生争吵，前者说存在主义为一切音乐提供了解释，后者说这种解释只适合十二音体系音乐。他们在《迷宫》（*Labyrinthe*）中激烈地驳斥对方。”

只有音乐学家安德烈·苏里在《作为音乐家的萨特》中记录了此事。当然，在萨特的创作中，音乐有一定的作用。这位哲学家的确很懂音乐，他会弹钢琴，属于著名的施韦策（Schweitzer）音乐流派。而在他的《幻想》（*L'imaginaire*）中，萨特思考了贝多芬的《第七交响曲》及时间存在（作品可能在非现实中由想象的意识所创造）。也许很少有人知道萨特第一部小说的主人公是科西马和理查德·瓦格纳，以及弗里德里希·尼采。

为进一步探讨“存在主义”音乐，我写信给朋友丹尼尔·查理——法国音乐哲学的著名专家。当被问及是否知道波伏娃提到的《迷宫》时，查理回答道：“你问我是否知道《迷宫》。可惜的是我不知道。但是重读了瑞士的安塞梅和波兰的和莱博维茨的论述之后，我可以说，他们理解现象学的方式是很值得怀疑的。我经常与吉塞勒·布勒赖谈论这些错误的现象学，他十分严厉，对他们持理性的批评态度。米歇尔·菲利波给安塞梅的书《音乐的基础》（*Les fondements de la musique*）写了一篇糟糕的书评，发表在《评论》（*Critiques*）上。至于音乐和存在主义的关系，我只知道

一个重要的法语作家，比利时人安德烈·苏里，他的遗作《文集》(*Ecrits*) 收集了一些基本的观点……你肯定也知道巴尔特关于舒曼的文章。它们是超存在的。关于萨特和黑格尔的逻辑，让·瓦尔在文中写得非常清楚，他的文章刊登在杂志《尤卡利翁》(*Eucalion*) 上。"

萨特的基本观点与其他存在主义思想家如克尔凯郭尔、海德格尔以及雅斯贝尔斯相同。人的存在先于他的本质。人被抛入这个世界，进入空虚，被虚无包围。在本书另一处，我指出了解释处于这种条件下的符号的可能性（尤其是考虑到沃尔特·迪斯尼的美国性）。当时我建议详细描述一种完整的新理论，我称之为"存在符号学"。在那篇文章之后，我的理论逐渐发展成一种实验的模式，借此，我概述了符号主体到存在主体的变化。存在主义的本质方面是"成为"：只要一个人处于存在的时间过程，他就不可能清楚地作决定。矛盾普遍存在于……自在存在——固定的、清楚的、决定对象，以及自为存在——不断发展和变化的实体。

沿着这一理论思路，我思考了什么是艺术中的存在主义风格。也许它建立在这种观念基础上，即艺术不会如此存在，艺术只会不断追求。在艺术中，存在主义风格也许与女性气质有某种相似性：不能将其定义为一种音乐的、文学的或视觉的艺术文本或言说的客观性质。这种性质将只能作为一种特殊的交往情境、作为发送者和接收者的关系、在阐释和被阐释的行为中、在编码和解码的相互作用中存在。例如，人们也许想象不到一首乐曲如拉威尔的《左手协奏曲》是用来唤醒某种存在的事物。但是当我们了解作品的历史背景之后，我们的态度会发生变化。拉威尔将这首曲子献给了保罗·维特根斯坦，一位在一战中失去右手的钢琴家。此外，保罗恰巧是哲学家路德维希的兄弟。因此，这个作品与一个家庭有关，在这个家庭中，能感觉到一种特别强烈的存在性和特殊的情境。

我甚至还有更多想要阐述：哪儿有反映典型的存在经验的艺术，哪儿就是艺术起源之处。如上述定义，它总是反结构主义的风格，因为，结构主义主要对无主体的客体世界感兴趣。结构主义风格的标题就表现了无主体的结构运行；而存在主义风格表现无结构的主体。对客体世界五彩斑斓的印象的精确描绘几乎不可能当做特别的存在。

在文学中，存在方式（modus）是第一人称"我"。一本像贝尔纳诺斯的《一个乡村教士的日记》这样的书也许会被认为很好地阐述了存在的风格，加缪的《堕落》和萨特的《恶心》也同样如此。贝尔纳诺斯的小说出

现于1936年，时间在刚刚提到的那些书出版之前，在某种意义上说也在法国存在主义产生之前。并且，它涉及人的孤独、社会的冷漠等主题以及对本真的存在的质问都是纯粹存在的。年轻的牧师带着全心全意去履行使命的真诚决心，到达第一个教区。不久他面临着环境的艰苦和他人的敌意，且他所有良好的意愿产生了荒唐的对立面：年轻的女孩取笑他；一个贵族家庭的女士与他断绝关系，并在他们谈话之后死去；等等。反面人物，索里的老牧师是一个沉默寡言的好好先生。腹痛折磨着年轻的牧师，迫使老牧师只能用葡萄酒和面包来滋养他，这使村民认为这个年轻人是个醉鬼。最后，年轻的牧师离开这个山村来到一个小镇上，在那里，他被诊断出患了癌症，不久，便死去了。这篇小说令人印象深刻的叙述模式是用了第一人称"我"。这个故事通过一个痛苦的克尔凯郭尔意义上的主体的眼睛来洞察一切。

三十年后，格雷马斯在《结构语义学》（*La sémantique structurale*）中，分析了贝尔纳诺斯的小说；这种分析是结构主义方法的典型例子。小说的主人公或者行动元，不是年轻的牧师，不是索里的老牧师，不是伯爵夫人，等等；而是生命/死亡、谎言/真实以及类似的词素。在将贝尔纳诺斯式的宇宙中最核心的词素和语素进行分类之后，格雷马斯将其置入揭示作者基本价值观的变形的模式中去。他的研究清楚地预见了后来通过电脑实现的内容分析，将关键词输入电脑内存，然后根据一个特别的程序重新排序。格雷马斯的方法太简单和客观了。他没有考虑到，小说的语素和词素最终不过是主人公的幻想。主体被其他的行动单元包围，如敌对者和帮助者。年轻的牧师遭受的是缺乏符号能力来解释现实发送给他的消息。他将它们当成完全敌意的表达，当成来自焦躁现实的符号。那些符号使他绝望，也许是他自己想要绝望，因为他正在追寻享乐主义的愉悦，以便将他从痛苦中解放出来。同时，年轻的牧师无法明白，他自己对于他者是哪种符号。例如那位领圣餐的女孩说她来读经，仅仅是因为牧师有漂亮的眼睛。当他坚持要完成基督交付的使命时，他相信自己是可靠的，然而，这却给他周围的世界带来了灾难性的后果。年轻的牧师如果能留意美国哲学家皮尔斯在文章《怎样清楚地阐述我们的观点》中的警告，他也许会做得很好：

很多人会将一种观念的模糊的影子作为自己的爱好，珍藏数年，这种

观念太没有意义了，以至于不会出现实证的错误；然而，他热烈地爱着它，将它当做自己日夜相伴的伴侣，并为之献出自己的力量和生命；为了追寻这一观念，他放弃了所有职业，与之生活，为之生活。它成为了他的心肝宝贝，然后他在某个明亮的早晨醒来，却发现它不见了，就像寓言中美丽的梅卢西娜一样消失得一干二净，而他的生命本质也与之一起消失了。(Peirce，1992，p. 127)

在格雷马斯的结构分析中，贝纳诺斯笔下的牧师似乎生活在一个"客观的谎言"世界，按照存在主义的观点，他自己创造了谎言。他生活在一个充满幻想的世界，而他周围的行动者们却投入到现实中，总之，格雷马斯的结构分析既没有考虑故事的特殊性质（它触及对人类命运的描述），也没有考虑到叙述中人物的时间－过程性格。格雷马斯的解释是一种将存在还原成结构的努力。

布列松改编自贝纳诺斯小说的电影是一种"存在主义"风格吗？在电影中，以"我"为中心的叙述比小说更客观；即便为了营造某种氛围而使用了音乐的手段，也不足以将荧幕版变得跟原创一样具有主体的存在性。当然，有似乎从叙述者－听者－自我的观点来制作的电影。这种电影的努力仅仅是让叙述者的双手出现在屏幕上。在一首乐曲中，人们肯定期待看见存在着的主体的痕迹，相应的，一种表演现实。

但是，存在主义风格与此在的结构之间的关系是有问题的，因为"存在着"涉及"超越着"的行为。萨特只谈到了一种超越：迈向虚无。但是，主体的运动很可能不会停留于此，而是作为虚无的对立面的现实化而继续丰富。我在这本论文集另一篇文章中对这个过程的模式作过简述（参见"通往存在符号学之途"）。主体在定位了根基之后仍继续着他的旅行。根基不同于符号的同位素，也不同于符号域，它是与对其世俗性无知的客观性符号类似的事物。从根基出发，一种更基本的意义向所有的符号辐射。当主体此后返回他的此在，他创造着新的符号，它们是纯粹的存在。只有让自己经过了相同路径的主体才能理解它们的意义。此时，我已经接近了存在主义符号理论。这是什么样的符号呢？是不受引力约束、从此在的世界向虚无的状态飘浮的符号。这种符号的"悬浮"（levitation）在夏加尔的绘画中可见：事物自由地悬浮在空中。然后这些符号移动到"冗余"的宇宙或者"世界的灵魂"，它们变得丰富或者沉重，似乎充满了彼地

的意义。

艺术中的存在主义风格反映出这两种超越的行动。序列音乐模仿的是否定的超越，其符号是失去了所指的声音。但也有反映肯定超越的音乐。相比较，旧的内容可以将自身抛入更深层的音乐规律中，从而被赋予一个新的能指，一个新的调式形象。因此我们应该说有两种存在主义风格：其一——否定，是痛苦的和叛逆的；其二——肯定，是改观了的，融合了各层面的和谐。很明显，这两种风格范畴不受特殊时期的限制，它随时随地可以出现。存在主义（与结构主义一样）不仅仅是 20 世纪现代主义的发明。然而，如果没有 20 世纪在艺术和科学领域的现代先锋精神，我们也许不会意识到那两种美学现象的存在。

第十八章　论艺术的本真性与非本真性

早在几年前，本真性问题就在符号学研究中凸显出来，当时艾柯在意大利的学术期刊《争鸣》上发表了一篇关于“造假与赝品”的文章。尽管在文中艾柯提出了关于非本真性（即各种领域内的虚假）的一系列见解，却无人认真思考这个问题，比如它的原创性、纯正性和本真性等积极因素。

尽管人们对音乐中的本真性已进行了长时间深入的研究，而艾柯几乎所有的例子又都来自视觉领域。因此，作为一名音乐学者，我认为应该试着建构至少是关于音乐本真性的符号学理论。但是，不久我也注意到，单靠音乐资源不能解决问题。因为音乐中有其他因素的渗透，其他艺术亦是如此。也就是说，本真的音乐解释要在互文领域进行，因此，音乐的表演者还应该熟悉同时代的哲学、绘画、文学和其他艺术。据说多才多艺可以增加解释的本真性。但是这种能力具体有何作用尚不得而知。

本真性几乎无处不在。因此，完全有理由将之作为人类学现象来探讨。列维－斯特劳斯在与乔治·沙博尼埃的谈话中，讨论过社会中的本真性各层面。在一个彼此认识的小社区，交往是最本真的。在原始社会，这是唯一的交往形式：这种社会提供了关于所有人类行为的一个总体观点，几乎每个社会成员每天都在践行。

但是对于我们大多数人来说，生活并非如此简单。根据列维－斯特劳斯的论述，非本真性的层面在增加：人们通过各种中介机构和系统，通过

各种行政权力手段，通过不同的意识形态等等，相互连接又彼此分离。对列维-斯特劳斯来说，对社会规划有效的人类学观点是使各层面活动去中心化，这样的话，大多数社会行为会在本真性层面发生，即一个既定团体的成员彼此之间都有具体的了解。

如果将这种本真性的观点运用到艺术上，人们将会意识到，土著人参与艺术生活，土著部落中每一个成员都可以被视为艺术家。在西方艺术历史中，这种本真性时常出现，如同在小型社团中出现一样，如17世纪巴黎的文学沙龙和比德迈时期的维也纳“舒伯特圈子”（Schubertiads）。在上述两例中，艺术家的创造是为了小范围内积极的公众，也包括艺术家自身。但是，艺术和社会其他方面的主要倾向是面向非本真的交往，发送者与接收者不知道对方的情境。艺术越由机器生产，艺术具有的“非人性”或“非行动性”（inactorial）（如格雷马斯所述）的特征就越多。

如果最后这个陈述是真的（它曾受到先锋派维护者的强烈反对），那么艺术怎样能够从目前非本真的状态回到本真状态？这是不是意味着回归至早期的艺术风格？或者每个人身上都有一种普遍的本真性源泉，只等着苏醒而已？毫无疑问是有的，而且已经在客观上——在时间和空间——和主观意义上努力返回本真了。我的问题就是，符号学能帮助分析这种情形吗？

理论工具

或许我们首先可以将本真/非本真的对立概念与能指/所指或显在/内在等符号学概念并置起来。这样的话，“本真”指有意义、有内容、有所指的事物；而“非本真”指没有内容、纯粹在现实表层移动的事物。此外，“本真”这一术语包含时间的转折，因为人们将本真视为某种预先存在或先验的事物，似乎更具原初性。通常“后来的”对象（单符）或者现象的本真性通过与假定的“原初”的模式（类型符）或者事件进行比较来接受检验。艾柯对此有精辟的论述：

因此，一件赝品的必要条件是：假设对象Oa在现实中或假想中存在，由具体历史环境t1中的A（人类或其他什么）决定，不同的对象Ob，由

环境 t2 中的 B（人类或其他什么）决定，在某个描述中体现出与 Oa（或者伴随着 Oa 的传统形象）相同的性质。一件赝品的充分条件是必须由原告声称 Ob 与 Oa 的同一性达到难以识别的地步。（Eco，1987，p. 9）

因此，艾柯关于赝品的理论和非本真的概念是基于两个声称相似的对象之间的比较，但两个对象之间还是有一定区别。基于这种区别，可以证明其中一个是“本真的”或者“原创的”，而另一个则是复制品或者赝品。

这两个物体常常置于两个完全不同的层面上：大多数情况下我们只见到后者，即复制品 Ob，因此它是显在的事物，是“显现”或者“好像”的事物，而先提及的对象 Oa 只“是”或者“已经是”，我们试图重建一种“失去的”风格或者艺术形式就属于此种情况。因此，格雷马斯关于似乎/存在的范畴对于本真性问题的分类和描述也许有用。在它的“述真性”（veridictory）阐述中，这些概念可以依次置于符号场之中：真相看上去像谎言；秘密不会“是”，不会显现。这里“真相”是既显现实际上又“是”的东西。那些只显现或者好像“是”但实际上并非它所显现的东西就是“赝品”或者“谎言”。如果知道一个对象或者现象存在，但它不以任何方式显现，那么它仍然隐藏着或者是一个“秘密”。某些事物既不“是”又不显现出来的就是“非真实”。下面，我用这些范畴来分析各种关于本真性/非本真性的情形。

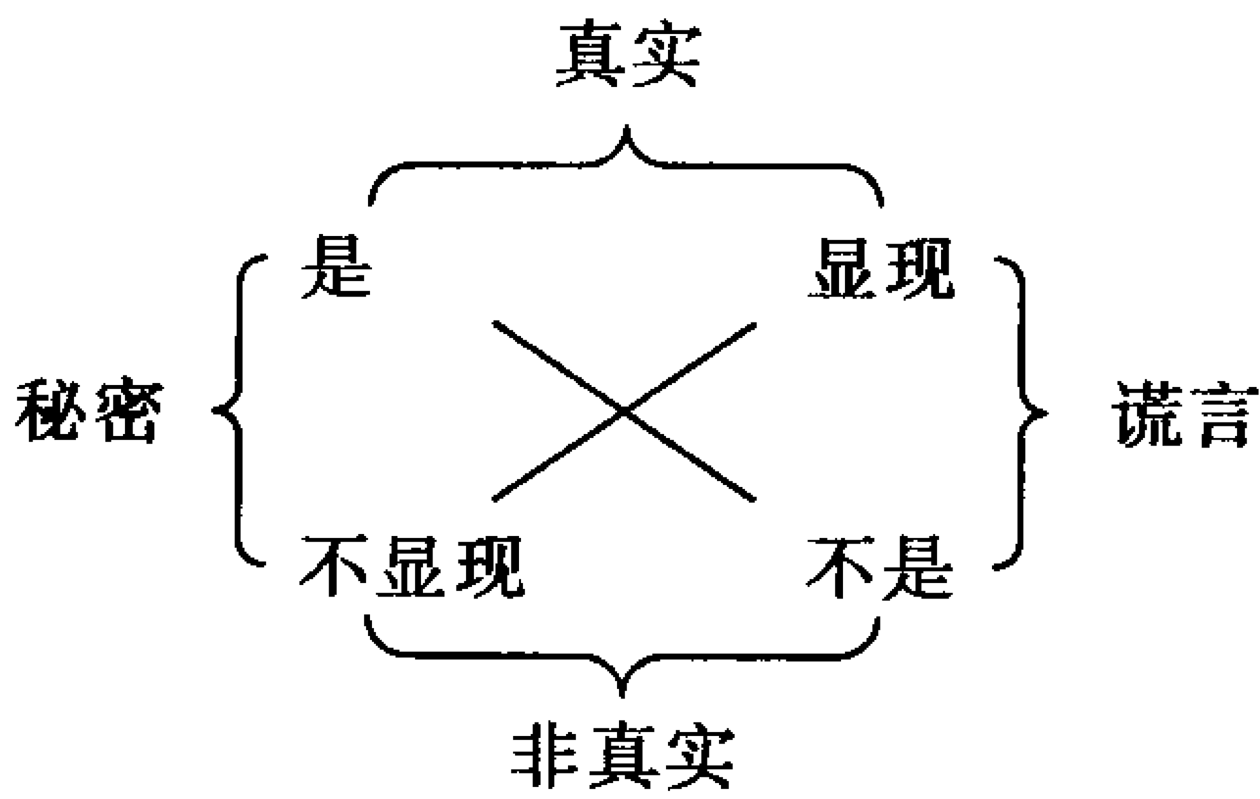


图 1

我们从芬兰和德国历史中选取一个例子来进行分析。1840 年，19 世纪芬兰伟大的政治家、黑格尔派哲学家约翰·威廉·施内尔曼，出版了一本题为《德国：旅途见闻与评论 1840－1841》的书。这本书描述了他进行哲学研究时在德国的旅途。之后施内尔曼的重要哲学著作出版了，即他在图宾根的博士论文，标题为《试论个性观念的发展》。这本带有浓厚黑格尔特征的论著给正在觉醒的芬兰民族文化发展起着决定性的影响。在他的

旅行见闻中，施内尔曼与本真性的浪漫“知识”结合起来，如同他对科隆大教堂的描述中所体现的那样：

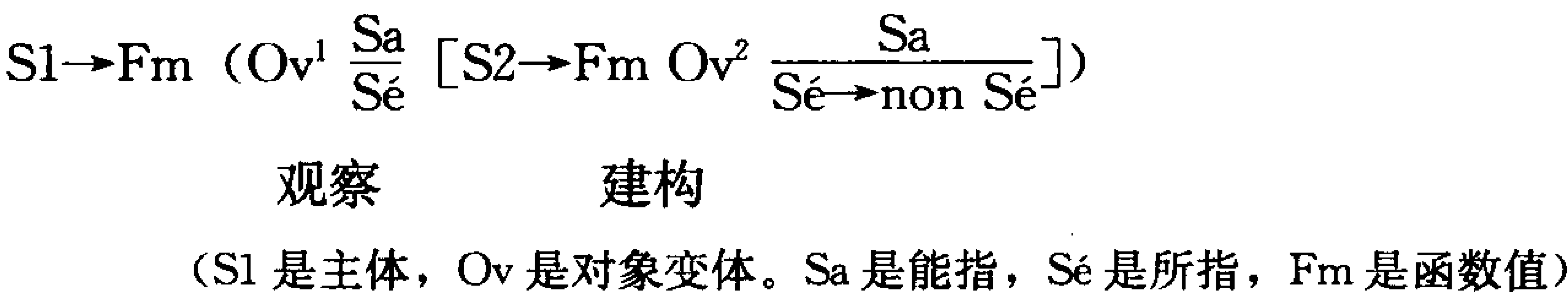
> 在这个国家，参观者现在观看了如此壮观的建筑，也许会增加他那种未满足的期待和忧郁的情感。（这种情感）总是令那些观看了大教堂之后的人沮丧。这并非仅仅是一处见证时光流逝的壮观遗址。人们在其中可以看到一种未完成的努力，一件刚开始的工作，对他（建筑工人）来说任务极为艰巨，因为在精神被战败的同时，工作也受到了影响，失败是其基础。战败的情境已经发生，这件工作的完成意味着对当时落魄情绪的抛弃。

我们首先来分析这个文本的叙述和模态过程。可以从中区分两个主体：主体S1——“表述者”，或废墟的建设者；主体S2——“表述对象”，或者废墟的参观者。建筑自身包含一个对象，我们可以将之分为两个层面：（1）能指，原则上可以描述为欢欣的，如形容词“壮观的”所暗示的内容。（2）所指，对参观者来说是焦躁的，因为它唤起了“未满足的期待和忧郁”的情感。在文本中，可以清楚地区分两个阶段：第一个是存在的静态环境，在这个环境中，“参观者现在观看了如此壮观的建筑”。第二个是动态的“做”与行动阶段，通过词语“工作”和“努力”描述出来。因此，在叙述意义上，有一个阶段，传达一种存在（being）的状态，在这个存在中，一个嵌入的阶段投射出一种做（doing）的状态。

这些阶段各自有不同的模态。存在的状态通过“未满足的期待和忧郁”描述出来——一种“想要不存在”和过度模态性通过“知道”的模态描述出来。当参观者观看废墟的时候，他知道尽管它们在能指的层面被感知，如“壮观的”或欢欣的，在所指层面废墟则代表了对某种不存在的事物的向往或渴望——因此，是一种不满足。这里，不满足的状态可以作为“完美性”的动态义素（aspectual seme），通过“未达到”、“不完整”、“未完成”、“不完美”的否定显现来解释。然而，还要注意更重要的一点：参观者被引向“为什么会如此”的深度符号沉思。

参观者的不满足和忧郁的模态通过历史参照或时间转换回到“之前”的范畴去解释。废墟既是欢欣的客体，又是焦躁的客体，且他们同时进行其他交往。为了解释这个“其他”，一个描述“做”的状态的阶段被嵌入

描述存在的阶段。前面的状态属于“之前”。另一个主体，这栋建筑物曾经的建设者，是主体 S2。这个主体的努力（行动）被忽略了，在这个意义上他们仍然处于未完成状态，如文本中词语“未完成”和“艰巨”所指示的那样。这个行动首先通过“能够”的模态，或者更精确地说，通过“不能去做”的模态描绘了出来。质疑的行动者，仍然无名，无法使工作结出硕果，因为“精神被打败了，这是其基础。”换言之，在能指（建筑物）的建设过程中，发生了一种精神（所指）的变化：中世纪变成了另一个时代，并且同时，建筑存在的符号理由消失了。内容层面的转换使行动无法继续下去。这个阶段可以用下面的图式来说明：



（S1 是主体，Ov 是对象变体。Sa 是能指，Sé 是所指，Fm 是函数值）

图 10

然而，施内尔曼不相信任何重建活动能够使事物回到原初和本真。引用艾柯的术语，施内尔曼关于本真性的观点是任何物体（Ob）都不可以当成先前创造的物体（Oa），因为所谓的时代精神（符号学术语中的所指）不会一成不变，而是不断变化。能指，或者对象，仍然相同，如大教堂的物质材料；但大教堂的物质所反映和意指的内容，并非相同。施内尔曼是典型的浪漫主义者，因为他从所指出发。但他也是一个反浪漫主义者，他认为失去的所指永远无法作为“本真的”文化单元而复活。在这一方面，施内尔曼的话语可以用作我们探讨本真性和非本真性领域的前奏。

海德格尔式的偏移

尽管研究本真性的学者大多聚焦于过去（如历史学家和考古学家那样），我们也必须像列维-斯特劳斯那样，记住有一种特定的本真的主体性或者主体的本真性，能在任何时候任何地方概括出人们活动的特征。

当人按照一定的方式行动、感觉和思考时，他的行为是本真的，即它遵循人的本质。否则那个人一定会被视为是展现错误意识的异类。有一种生活方式比另一种生活方式更本真吗？这是托尔斯泰、梭罗、拉斯金以及

其他思想者所提出的问题，现在人们依旧关注此问题。这个问题仍在帮助人们寻找自己的"根"——在他们的出生地、在乡村或在其他地方。就回忆录、日记或信函实现的"返璞归真"而言，它形成了自己的话语。这种过程可以称作"自动交往"。与这种本真的自动交往来说，任何外在的交往都是"非本真"的。马塞尔·普鲁斯特说过，即使是由最正直和最聪明的人组成的公司也只会干扰我们的基本自我，人们都会认为，公司将我们引向外在，让我们进入"非本真的"存在。

与之相应，有两种形式的本真性。第一种是客观性，用艾柯、格雷马斯、其他叙述学所提供的概念很好分析。另一种是主观性。后者不能从符号学研究中排除掉。要着手这种研究，先了解下海德格尔存在哲学中关于主体性的表述将会有益。

海德格尔使用 Eigentlichkeit（真实）和 Uneigentlichkeit（非真实）的概念。对他而言，生存不是某种像事物一样的事件，不是当下事物的存在，因为这种"生存"（existence）对自身的"存在"漠不关心；这种生存仅仅是"是"（is）。相反，只有当生存将自身的存在想象成它"自身的可能性"时，生存就能够成为自己的"存在"。生存总是它的可能性；因为某种所有物或者事物"没有"或者不拥有这种可能性。因为生存在本质上是它自身的可能性，所以，这个实体能够在它的"存在"之中，"选择"它自身；它能找到、征服甚至迷失它自身。两种"存在"的模式（真实性和非真实性）建立在这一事实之上，即生存往往由共性（Gemeinigkeit）决定。然而，生存的非本真性并不表示较少或者较低程度的"存在"。"非真实"能在最高的程度和最完整的具体性中，或在完全充分的活动、能量、享受和利益中来意指生存。

海德格尔进一步推导出日常生活"存在"的基本模式是堕落（Verfallen）。这个词语并不是消极意义上的，就像格雷马斯的符号方阵中的"否定"——非主体 S1 和非主体 S2——不带任何贬低的成分。事实上，堕落只暗示着"世界"上最近和大多数的生存。而"存在于某事当中"在本质上指融入社会人（常人）的共性之中。生存从本质、从适当的（本真的）"存在"模式中坠落下来，并被抛入世界。被抛入世界意味着沉沦到"与他者的存在"中去，沉沦到喋喋不休、天真好奇以及模棱两可的王国。上述称作生存的"非本真性"在这里找寻到了更精确的定义。这里，"非本真性"在现实意义上不过是指虚无，即"非存在"，似乎在这个程式中生

存将丧失它的存在。

非本真性与“不再在世界中存在”绝不相同。因为，从反面说，它完全将自身遗弃在世界上，并且与他者“存在”。“不去成为某人自身”对一个将自身遗留在世界、关注自身与世界的存在来说是积极的术语。因此，生存的堕落性不应该被视为从某些更纯、更高的“原初”存在状态中“堕落”。生存已经从它自身堕落到了实际的“在世界中存在”。它还没有堕落到任何其他“存在”——他只能遭遇的其他“存在”；事实上，生存已经堕落到了一个只属于它自己的“存在”世界。因此，堕落性是生存的生存性，不能将任何生存都说成是“存在那里”，或者迷途时与“存在”的关系等等。对海德格尔来说，这种与堕落一样的“在世界中存在”，意味着一种长期的奋斗。同时，这种奋斗如此显而易见，以至于在所有的渴望和欲望中，这种生存是作为某种镇静剂来体验。对这种非本真“存在”的默许并不意味着休息或者不活动的状态，而是一种不受约束的欲望和冲动。

海德格尔赋予“在世界中存在”的堕落一种第三性：异化。异化并不意味着生存从它自身撕裂。相反，这种状态具有一种自欺的特征。这些运动——在奋斗、默认、异化和自欺状态中——海德格尔称之为“被抛”。生存就是将自身抛入非本真的和不适当的平庸这一无底深渊。然而，这种被抛性逃离了它自身的关注并通过被解释为或者被合理化为“进步”、“发展”（拉斯金的“事业发展”）、“上升”以及“具体的生活”而掩藏起来。

人们很容易发现，海德格尔是在主观性意义上准确论述非本真性。这里，他提出的非本真性表现了“似乎”和“不存在”的范畴，就此而言，他离格雷马斯的符号学不远了。海德格尔的分析过程可以通过文学［例如，普鲁斯特《追忆似水年华》中对古尔曼特斯圈（Guermantesian circle）的描绘］中的例子来阐明。但也可以视其为这类研究的批评方法，这种研究没有考虑生存的“堕落”性质、被抛入非本真性的“存在”，只提供了现实表象的分类学。有时科学理论的功能相当于对堕落性的“官方解释”；当总体性具有“具体的生活”的合法性时，这种解释就可以得到辩护。

对海德格尔主体性的简短讨论会让人们提出下列问题：我们时代的艺术在何种程度上堕落或被抛入一个表现为非本真的“存在”之中？我们想要艺术作为非本真的工具吗？或者我们想要它们来指导我们向本真领域进发吗？

这里、现在、我

为了回答这些问题，让我们继续用符号学理论来分析本真性。我们可以再次运用格雷马斯的理论，来谈论时间、地点和主体（“行动者”）的本真性。离心力和向心力操纵着这三个维度。格雷马斯的离心力使文本在内在或者外在意义上运动、分离，而向心力则起着连接的作用。理论上说，当所有三个维度普遍存在完整的连接时，就达到最大程度的本真性。这三个维度是：(1) 时间——“现在”(nunc)；(2) 空间——“这里”(hic)；(3) 行动者——“我”(ego)。人们认为这是最理想的状态：这是哲学家们的乌托邦。这种总体的连接代表典型的寂静主义，它出现在德国浪漫学派中——对他们而言，最完整的生活就是纯粹的“存在”[比较：诺瓦利斯的《海因里希·冯·奥夫特丁恩》(*Heinrich von Ofterdingen*)]，也出现在美国先验主义者爱默生和梭罗的思想中，还出现在这些观念的当代追随者中，如约翰·凯奇。然而这种完整的连接在日常生活和艺术中也许并不受欢迎。(请注意，“连接”必须严格从符号学意义上来理解，并且它与“政治”连接或者“道德”连接没有必然联系。) 如果我们接受格雷马斯的模态性，那么就知道有两个基本点：“存在”和“做”。不管是生活还是艺术，都不仅存在着稳定的连接状态，而且还存在着一种张力和运动；即必须有分离——远离时间、空间和行动中心的运动。

洛特曼提出，文化总是朝向自身的超越，从组织转向解体。在故事中，总是发生“分离”，从“现在”到“那时”、从“这里”到“其他”地方、从“我”到其他行动者的运动。即便是在艺术中，人们也不会采取正确意义的叙述，例如在音乐中，分离起着重要的作用。例如，极简(minimalist)派音乐很少包含“分离”因素，也许听起来十分“本真”(静止)，但这几乎不能满足美学家们的品味，他们重视动力形式、运动行为以及张力控制。对任何叙述来说，必不可少的是打破那种彻底“本真的”甚至孤僻的状态，如塔维亚尼兄弟的电影《父亲与主人》(*Padre padroni*)中的描述。电影中，音乐作为一种分离的工具，一种来自其他世界的信息，这个世界等待着电影叙述的主体，一个牧羊人，他在撒丁尼亚过着极为单调的生活。他聆听由流浪乐手用手风琴演奏的斯特劳斯的华尔兹《蝙蝠》

(*Fledermaus*)。聆听这首曲子触发了牧人的某个过程，无人能够终止——即便是故事中起着神秘发送者和接收者行动功能的父亲也不能；这个过程就是叙述中三个维度的分离。

实际上，20世纪初现代艺术的整体突破可以看做是一个从“美好年代”(a belle époque) 的静态分离出来的过程。先锋艺术文本的理想，直到后现代时期，已经达到最大程度的分离或者非本真性。重复的原则（总是具有本真性的特征）是创造无主体、无地点、无时间的彻底分离的艺术作品最糟糕的障碍。因此，重复是最忌讳的艺术技巧。它甚至受到来自精神分析原则的攻击，阿多尔诺称之为退化的形式和幼稚的症状。然而完全分离的结果在与公众隔离的艺术中可以发现——以一种精英主义的形式。如雅克·阿塔利在《噪音》(*Les bruits*) 中写道：

> 静态科学主义的非个人化过程导致风格的消失，甚至会彻底迷失方向……必须运用不受文化熏染的形式来创作音乐，否则有消失在抽象的概括统计中的危险……一个现代音乐家除了表明时间的无意义之外，没有表达什么，也不意指什么……从古代符码的束缚中解放出来，因此（音乐家的）话语无法本土化。

没有必要像阿塔利那样对“现代”音乐持悲观态度。倒不如采用拉斯金的看法，即正因为绝大多数人不懂得也不欣赏某些事物，也就不会追随没有价值或没有优势的事物。拉斯金也说过错误的个人观点汇集起来也不可能变正确。（阿塔利反对现代音乐的主要论据是现代音乐没有大众市场。）而我们必须承认，总体的分离——混乱——不可能保持艺术的永恒状态。换言之，分离的后面必须跟着连接，返回叙述中心，至少返回某一维度，以便使人们在体验艺术作品时，从美学角度上以满意的方式来建构它。分离不一定是总体上的，相反，如同奏鸣曲的重复或者回旋曲的抑制，分离只能是部分的。

实际上，黑格尔辩证美学假定，在返回时我们可能遭遇与当初相同的时间、地点和主体，然而这是某种程度上的质量转移，所以不再相同，但反映出了如德里达所述的一定程度的延异。因此，回到塔维亚尼的电影，主人公最后返回撒丁尼亚，但此时他已经是受过教育的语言学家了，他不再是同一主体，而是模态能力发生改变的主体。因此，连接甚至会发生在

"现代"文本中，但有证据表明这只是表面的，就像在普鲁斯特的《追忆似水年华》中一样。伴随着时光的流逝，发生了缓慢的行动分离，因为整部小说精确地描绘主人公对时间感觉的变化，尽管总是返回叙述主体的层面。叙述情节已经扩展得很丰富，达到好几卷，以至无人将这部小说作为"一般的"故事来阅读。同时，整部小说清楚地描绘了各种程度的本真和非本真的生存。确实，普鲁斯特的叙述主体仍然是内在和灵魂上的浪漫主体，他代表了 19 世纪"内在的文化"。事实上涉及的是叙述主体本真性的程式；尽管在叙述的表层，普鲁斯特仍在寻求最大可能的客观本真性。即便刚刚大病初愈，普鲁斯特还是将秘书们送到各种欢庆会，来研究哪位伯爵夫人穿哪样的晚礼服，或者哪位大使展示出了哪样的装饰。通过这样的方式，普鲁斯特以一种连贯的风格成功地将主体和客体的本真性统一起来。

人们当然可以追问内在主体本真性（符号学中的行动本真性）是否最终不过是一种"意义效果"，这种意义效果反过来由一定的社会符号学情境（对普鲁斯特来说，这一情境就是 19 世纪的资产阶级文化）制造出来。然而，现代媒介社会也维持着这种主体本真性，它瞄准了行动的连接：美国电视中的周日宗教仪式，或者像《罗杰斯先生的邻居》这样的节目。这个系列节目的每一次开场都是相同的音乐，并且播放罗杰斯先生对观众说的"没有人像你这样"、"你是一个很特别的人"等话语，努力使他们相信事实就是那样。这些例子展现了追求本真性的努力，他们使用话语技巧来达到这一特别的目的。

拉斯金，继续

我们从英国艺术史家约翰·拉斯金（1819－1900）那里继承了绘画中（还有一般艺术中）的本真性和非本真性的系统理论，尽管到目前为止，我知道拉斯金并没有使用这些术语，至少在他的重要论著《现代画家》中没有使用。如果我们接受格雷马斯关于本真概念的定义（使用"似乎"和"存在"的范畴以及假设它们之间有某种关系），那么这些定义可以用来解释拉斯金为艺术能够传达、语言可以依附的"观念"所做的各种定义。对拉斯金来说，艺术无疑是一种语言。他的看法代表了一种潜在的符号学，

就像许多其他符号学家的观点。拉斯金说，“绘画或者一般艺术，以及所有的技巧、难度和特殊目的，什么也不是，除了是高贵的语言表达，是宝贵的思想载体，但它本身却什么也不是。”在这种一般性的“符号学”陈述过后不久，却导致了《现代画家》系列的出现，他还说，作为一种真正的浪漫，“最终成就画家或作家的伟大之处，不是表现和言说的模式，而是被表现和被言说的内容。”

换言之，艺术中总有一种“能指”和“所指”，能指是可视的“语言”，而所指是不可视的，因此属于“存在”的范畴（不过，对拉斯金来说，艺术中语言的相似之处不包含它传达内容的能力，这一点很奇怪）。按照拉斯金的看法，艺术传达下列“观念”：权力、模仿、真理、美和关系。这些范畴基本上是符号的，且能用皮尔斯的符号范畴来解释。

权力的观念关注符号生产，比如艺术作品（类符、单符、质符），很清楚，在此意义上，人们根据最终的产品辨别它的产生痕迹。人们还可能认为这些痕迹构成了指示符号，它们仍然“保持连接”，并与制作的过程处于邻近的关系。这种符号还没有完全与它们的生产者脱离关系，也没有与使用的解释能量和手段完全分离开来。很清楚，这里本真性的概念只在一些技巧比其他技巧更本真的意义上运用。例如，以拉斯金关于手工雕刻的印第安木筏为例，木筏的手艺很令我们赞赏。毫无疑问，它比工业流水线生产出来的气垫船更为本真。舞台上的现场音乐表演在某种程度上比顶级数字录音更为本真。从这个意义上可以理解人们摹写版本的激情，因为摹本可以被认为是本真的，因为它们被看成在传达原初的技巧或者“权力观念”。

模仿的观念与上述关于本真性的符号学定义很接近。如拉斯金所说：“每当事物看起来是它所不是，相同点如此多以至于具有欺骗性，我们就能感受到一种惊喜和振奋。……每当作品与某物看起来相似，而我们知道它其实不是，我们就在接受模仿观念。”事实上，这里我们遭遇了本真性的对立面：某些事物看起来是它所不是。拉斯金承认模仿的观念是最低等的，艺术可以生产——从符号学意义上说，它们代表了一种变形的象似性。它们是“令人轻视的”，首先是因为在模仿中，思想放弃了所获得的印象，而集中在所显现的事物中。因此，要表现更高级或更高尚的情感是不可能的，因为注意力受到了感官愉悦的吸引。其次，它们阻止观察者注意事物的内在美，使注意力只瞄准价值低的主体，因为模仿真正伟大的事

物是不可能的。我们能画一只猫或者一把小提琴，逼真得我们会想去触摸，但我们无法模仿大海或阿尔卑斯山。

相反，拉斯金理论中关于本真性的概念可以与另一观念联系起来，即真理的观念。真理的观念与这里的模仿不同，即后者只关注物质事物（所见的因此属于“似乎”的范畴），而真理的观念不仅与物质品质有关，也与感觉、印象和思想有关。既有道德真理又有物质真理，这就是为什么真理是具有某种相关性的普遍概念。因此，可以说当艺术传达拉斯金关于真理的观念时，它是本真的。它也以一种理想的方式实现了每一部艺术作品的符号本质。这里拉斯金的理论成为了价值论：“真理可以通过任何符号或象征来陈述，这些符号和象征在发送对象的脑海中有一个明确的意义，尽管这种符号本身既无形象，与任何事物也毫无相似性。任何事物只要能够激活思想中关于某事实的概念，都能够提供关于真理的观念，尽管它根本没有模仿那些事实，也不与这些事实相似。但模仿的观念肯定需要事物的相似性。它们只向感官说话：构想的真理。”真理的观念指象征，按照皮尔斯的思想，能指和所指是分离的，而在传播“真理”的过程中，它们统一起来。拉斯金认为，当符号传达真理的观念时，它们简单、明晰地承载着信息，而思想掌握的正是这个信息，不管用何种语言传达真理。因此，拉斯金将“语言”与符号的纯粹能指等同起来。

拉斯金关于美的观念定义如下：“任何物质对象，在只对其外在品质的沉思中，不需要任何直接的或者明确的理性努力，如果它们能够带给我们愉悦的话，我称之为某个方面或某个程度的美。”然而，拉斯金也认为在现实中，这些思想极大地依赖于我们的理性。在美的观念中最高级别的美是传递理性美的美——事实上这已经与他关于观念（关系）的最后一个范畴等同了。然而，从符号学观点看，美的观念在拉斯金的理论中是有文化条件的，即使是隐含的条件。要问我们为什么喜欢糖而不喜欢虫是没有原因的。因此，美的观念证明了它属于非符号学的范畴。只有当我们获得关系的观念时，它才是符号学意义上的，这个关系始于对内在象似性和指示性的符号操作。这涉及“与主体的概念相关，以及与部分的一致和关系相关的一切。”因此，本真性概念（如拉斯金理论中所探寻的）包含在真理的观念中，因为此时，瞬间的感觉印象被超越了，“似乎”与非感官、“存在”的精神范畴并置起来。

学术话语

“似乎”/“存在”范畴在任何领域都比不上在学术话语领域所产生的探讨本真性和非本真性的热烈氛围。符号学家（特别是巴黎学派）竭力展示客观话语，旨在直接描述现实的、经验的科学，事实上这只是一种“语言”，在此种语言中，现实主义的效果和“真理”通过某种推论的机制得以产生。即使自然科学在某种程度上也受到话语本真性的语言学–符号学条件的控制。当然，这里的“本真性”很具体地在与“词语”和“事物”的对应中出现：如果检测结果是错误的或者不存在的，而学者的文本却使人信以为真，那么他的话语就是“非本真的”。

人们通过在学术话语中嵌入象似的、指示的以及象征的符号关系，试图增加学术话语的本真性。科学中的象似性首先是作为引文出现，这些引文可以是来自科学外的话语。例如在人类学研究中，信息提供者的语言被直译并加注，因为信息提供的方式也许比信息本身更重要。还有在对讲方言的受访者的广播采访中，要求受访者讲述一个故事，尽管听者主要关注的不是叙述形式而是语调、节奏以及言语本身等超语言方面。

引文也可以在话语之中。在这一情况下，话语用正确的引文“证明”它的本真性，不仅证实了作者的学识，也证实了学科语言的互文关系。引用其他文本却不说明出处是最大程度的非本真，是艾柯意义上的赝品，因为如果那样的话，人们将通过某些事物使文本“好像是写出来的”，而不“是”文本自身。但是，直到 17 和 18 世纪，学术文本不再从它是作者“自己的”话语的角度上被认为是本真的，但它必须基于对所接收资源的引用。这个标准通过当时的论文得到了阐明——但这种“象似性”类型正如文本中普遍存在的一样，在 20 世纪欧洲极权主义的政权压力下产生。内在象似性自然增加了文本的冗余，因此起着自动交往的功能。为了证明话语属于某个学术群体而要求引用的学派遭遇内在象似性的机会较少。

指示性通过事实得到外在体现，在学术文本中凸现某个权威，文本与之直接相连。不仅如此，作为对既定情境的即时反应而出现的学术话语可以包含指示。指示性因此与科学研究的“动机”（索绪尔意义上）相连。这意味着一定的外在利益在指挥话语。如果那个话语与某种“命令”有牢

固的指示性联系，不管它来自商业团体还是其他社会组织，学术话语的价值往往被认为消失了。许多学术话语（不仅仅是符号学和美学）为了证明它自身，需要与既定的社会-符号学情境有指示性联系。医学符号学与环境美学对符号学或美学的功用问题作出了反应。而指示性也与权力的使用相关，因为，往往指示性通过公众的影响得以确立。

在内在意义上，通过加强文本的内在连贯性，指示性也会增强本真性。简单地说，这种连贯表示学者能很精彩地叙述其研究。每个人都知道即便是学术文本也有各种“情节”类型。论文的结构规范要求它必须以普罗普式的“说明”功能开头，这是记录所有前人对这一主题的论述。然后是“问题”和“方法”功能。整篇文章必须以“结论”功能结尾。在某些情况下，很明显是文本的内在指示性成为文本本真的关键性因素。例如：科学传记写成小说的形式，符号学论文写成侦探故事的形式，等等。

在象征意义上，学术话语是完全独立的，并且遵循自身的自动原则。在外在方面，主题的选择是“任意的”，即在学者根据纯粹的科学标准选择主题的意义上；即主题只在科学意义上是有趣的。不应该表现出任何与外在现实的联系，来消除话语的“本真性”。在内在方面，话语中所使用的全部概念必须建立在“系统”中对自身的定义上（“我在 y 意义上使用术语 x”）。这些定义是什么并不重要——你只需遵守。人们也许会想象抽象的数学或者逻辑话语会最有效地满足这一象征的内在需要。而罗马尼亚数学家和符号学家所罗门·马库斯认为数学中也存在着情感和指示性。数学家也会说某些几何解决方式比其他方式更“优雅”，然后会更多地关注内在相似性和指示性而非象征性。

但是，“似乎”/“存在”的范畴在判断科学的本真性时是最高标准。一些写作手册建议要写看似学术化的文本，不应该使用“从不”、“总是”以及“绝对”等表达，要使用“也许”、“可能”、“在某种程度上”以及“或许”等；不要说“我”或“我们”，要使用中性的“人们”；使用过去式等等。在学术机构中，非本真性“似乎”有它自己的行动主体，来宣扬其主题与程度。一个英国机构散发的信件说接收者是从那些值得称为“有突出贡献的大使”和期待“良好的国际秩序”的为数极少的人中挑选出来的，他们有“闪亮的证书、成员姓名的手写签名，以及私人的和羊皮纸文稿的引文”，还有“即将镶框的挂在墙上的照片”，而实现这一切的条件是：一定数量的美元转入该机构的账户。

音乐阐释中的风格与品味

音乐中的本真性可以分为下列情况：音乐作品的内在品质以及解释或表演的品质。在这个领域，我们再次遭遇了“似乎”（表演）与“存在”（曲谱）共生的现象。不过这些范畴并不十分明显。首先，我们会思考艾柯在《造假与赝品》中思考的问题。我们能说莫扎特的《安魂曲》不是他自己而是他学生写的吗？我们能听出他的C小调《幻想曲》的中间部分不是出自莫扎特之手而是出自其他人之手吗？菲利普·雅尔纳赫写给布索尼的《浮士德博士》的终曲比安东尼·博蒙的创作更本真吗？我们怎么断定有佩尔戈莱西签名的数千份曲作中哪一份真正出自他的笔下？在后一种情况中，通过比较笔迹会发现某些踪迹，但是其他情况就只有通过结构分析方法来推理了。

这里人们遇到一个问题，即判断曲谱在何种程度上真实地再现了原创作品？在音乐历史中我们回溯越久远，记号的可靠性就越少，因为在记号之后隐现的是它们的“存在”，我们看不见也听不到，在巨大的传统宝库中，大部分是口传的，这在那个年代很自然。传统（当它处于权力最高点时）的存在如此不可见，几乎无人注意。当传统受到干扰，就出现了真正意义上的符号学问题，即解释符号和象征的问题。同时，关于本真性/非本真性的问题冒出来了。

传统只“是”（并且只是我们这个时代的典型），这一事实表明，没有什么还“是”，除非有口头的或者其他产生“痕迹”。在理论意义上，它必须“似乎”或者“显现”在学术话语层面。对任何人来说仍然生活在原来的传统之中，符号学换算检测当然是无意义的。有人会想到录像，民族音乐学者西姆哈·阿罗姆通过询问俾格米人哪段音程相同或不同，来测试俾格米人的旋律结构。那确实是极不真实的情境。在布鲁斯·查特温的小说《歌之版图》（*Songlines*）中也有相似的例子，一名原住民能够绘出祖先的梦境。一位画商将这些画高价卖给了美国画廊。在这一情形中，本真的主体性通过非本真的意识手段受到探寻。传统似乎无法将话语分成客观语言和元语言，再分成元语言观——除非人们将神话视为对原初经验作出反应的、具有原始本真的意识的特别“元语言”。

音乐的本真性与表演也有关系。某个解释学派的存在应该归功于从艺术家到学生再到学生的学生等某些“本真的”口头传达。这是现代音乐文化口述传统中的最后一种情况，却完全为电子交往所统治。因为音乐教学仍然是一种老师和学生直接接触的触觉活动，所以还是有一定的“本真”感觉。在巴黎高等师范音乐学院，朱尔·让蒂教授声称他的钢琴教学法直接师承布瓦西耶夫人，她在弗兰茨·李斯特的钢琴课上做的笔记中有一处注意到了手的位置；“让手放松”的原则是她笔记中的一个例子。“极点扬·霍夫曼演奏”在肖邦作品的扬·斯基版本中加入了肖邦本人所使用的某些指法，以增加本真性（例如小指从一个键滑向另一个键，制造出一个特别响亮的效果，来对抗传统规约）。因此，为什么音乐家和其他艺术家都认为将自身置于一定的专业谱系很重要，这是可以理解的：诉诸相应的艺术传承保证了表演者解释的“本真性”。

艺术文本的本真性问题很好分析，这些艺术文本有明确的作为背景的风格。风格可以理解成制造新文本机制的一系列规则，与生成语法一样。符号学在这种语法制造中硕果累累，然而，这种语法的效度受到这一事实的限制，即其建构只是以相对简单的风格为目标，特别是在民间音乐和流行音乐中。对个性的呼唤走得还没有过去几个世纪的西方艺术那么远。这种生成语法产生了十分本真的声音如爱斯基摩曲调、阿根廷探戈、瑞典儿童歌曲、芬兰小提琴音乐以及巴赫赞美诗。但是，在符号学中，必须区分交往结构和文本或话语的意义。可以说上述这种语法只揭示了所“生产”的文本的交往结构，完全忽略了人们破解文本时发现的文本所意指的内容和所经验的意义。在每一个这样的符号或者文本的“壳”（能指）的下面都包含着内在的“核”（所指）。

所指对任何符号过程都很关键。艺术的社会学分析，如博迪厄在名作《区别》（*Distinction*）中的分类法只抓住了统计事实；如巴赫的《平均律钢琴曲集》和拉威尔的《左手协奏曲》主要受到教育程度高的阶层而非低收入阶层的欢迎。这种方法对于这些篇章的认知中所形成的意义类型毫无意义：即使是艺术层次较低的产品，我们永远无法知道它们通过什么样的美学过程来催生接收者的思想。在一种曲解的交往情境中，巴赫的音乐可能产生最无价值的意义；而在一定语境中，流行曲调也能沉淀出非常高深的美学经验。因此，作品的意义很容易避开关于本真性的讨论。

即便博迪厄也很难说各种社会阶层——体力劳动者、家政服务员、工

匠、店主、文员以及商业雇员、教师以及艺术生产者——拥有他们自己的本真艺术风格和品味。艺术还原成交往结构——不管是在社会学还是在语言学意义上发生——代表了一种宏大话语的帝国主义霸权，在我们的后现代时代大部分已经被抛弃了（尽管信息社会也使这种霸权具体化）。一些社会学家、语言学家以及精神分析家仍然相信实证主义还原主题，即他们试图将一切还原成σ（社会学）、λ（语言学）、ψ（心理学）、I（信息）现象和系统。

因此，本真性问题不能仅限于交往结构方面。相反，当人们问我们如此准确地重建一种风格以至于我们能够确定在这一风格里什么是本真/非本真的时候，我们获得了什么，此时，本真性与风格是联系在一起的。某些早期音乐的专家提出，解释音乐最重要的不是科学本真性而是深层音乐经验。尼古拉斯·哈诺考特说现场音乐表演总是优于科学的、正确的、僵化的表演。在他之前，万达·兰多夫斯卡也说过同样的话。据她所述，在20世纪上半叶之前，早期音乐用两种方式来解释：一种从人们自己的时代观点来看，节奏和能量的变化以及表达的夸张是受到容忍的，或者在所谓的传统方法上——沉重和单调的。面对这两种选择，兰多夫斯卡会喜欢第一种，因为它不会那么乏味。传统主义者或者“本真性”风格的保守者忘记了尽管他们想严格遵循过去的作曲家给定的符号，但这些符号的含义却随时间推移发生了变化。即使兰多夫斯卡也似乎拒绝在下列引文中使用“符号学”这一字眼，但她基本上是一个符号学家，不仅强调能指，而且还强调所指：表演的精神更多取决于风格而非符号，这是肯定的。但在说任何话之前，一名艺术家必须意识到从属于思想的声音表达，他必须说什么。一名诠释者为了感知和能够传递“表述的火花”以及所有的细节精华，他必须穿透作曲家的所有想法。如果不远离这些具体的想法特征，就会有一千种不同的方法来解释乐章。

兰多夫斯卡的话鼓舞我们思考符号学中作为“品味”和“表述的火花”的方面。进一步说，本真性并不意味着人们应该只寻求一种正确的解释。尽管我们也许为一种样式确定了一种生成语法，如巴赫所说，在意义的领域仍然有很多要做，这种意义是通过乐章的各种模态性在现场表演中产生的。（以《平均律钢琴曲集》第一本中的C小调偏高赋格曲为例：斯维亚托斯拉夫·李赫特弹奏得相当慢，仿佛处于沉思中，让维也纳音乐学院的教授们都震惊了。其中的一位教授布鲁诺·赛德尔霍菲尔回应：当巴

赫写出五个部分的时候，他确实没有想过这会是“沉默的”音乐。）

本真性经常错误地与解释中的节制和禁欲主义联系一起。在马塞尔·普鲁斯特的音乐顾问雷纳尔多·哈恩的书《从歌唱谈起》中，分析了“风格”对一个人而言意味着什么。我们也可想象，拥有风格意味着拥有简明、准确和谦虚。我们经常推断歌曲越简单越谦虚，就越有风格。表达越含蓄（尽管歌词也许极富激情），发音越均匀。总之，表演越平实越冷静，就越有“风格”（我们就越感觉具有“本真性”），据说歌手就拥有这些风格。有时风格也许会干瘪和缺乏激情（如果那就是作曲家想要的话），不过文本也应该需要修饰技巧。

烹饪符码

即便是在烹饪中也形成了“存在”与“似乎”两大范畴：菜品常常做得看起来比真的更像“菜肴”，更可口，更诱人。这种“似乎”有时甚至掩盖了“非存在”。但是什么才是食物的“存在”呢？它可以是任何东西，取决于食物的发送者和接收者是谁。对一位追求健康食品的狂热者来说，这种“存在”等同于健康值、低热量、低脂肪的含量等等。而对于大型餐馆的工作人员来说，这种“存在”是食物必须含有最小营养价值。（所以如果一个顾客抱怨菜品，餐饮人员会说，“它已经包含一切必需的营养了！”）甚至如果有些食物不按照宗教传统那样做，会归为非食物。食物也能使接收者在叙述空间内从异质拓扑域向拓扑域内转移。例如在外面吃从家里带的食物能给人一种在家的感觉，这个家是拓扑的或原初的地方。

烹饪中的象似性意味着尽量让食物的材料保持没有精心准备的原初状态。例如猪头放在盘里，看似鲜活的样子表示一种真实。指示性出现在食物意在产生某种确切行为时，如为了提高运动中的耐力。在电影《洛奇》中，西尔韦斯特·史泰龙为了在拳击比赛中更加健壮，咂着嘴巴喝了加了生鸡蛋的鸡尾酒。食物的任务很显然是指示性的，西格弗里德在季比宏城堡的大厅上喝使他失忆并忘掉布仑希尔德的魔法水具有相同的作用。

食物中的象征性意味着食物与食物的象似含义和食物的指示含义完全不同。举例如下：在美国的感恩节和普鲁斯特的玛德莱娜面食节，是以火鸡为正餐；在芬兰，每周四喝豌豆粥（因为那一天是军人的节日）；在俄

国的复活节，吃帕夏套餐和布林奶酪等等。往往正是食物的象征性激发了大多数相关辩论。记得维也纳著名的官司是由一场关于在萨克大蛋糕中杏子果冻应该放在巧克力下面还是对半分的两块蛋糕之间的争论引发的。当著名的厨师朱利亚·蔡尔德在美国电视上做“法国”菜，如 Croque monsieur（一种火腿乳酪夹心三明治）时，观众产生了一种幻觉，他们怀着法国精神以某种方式参与其中——蔡尔德用一种浓厚的口音说出的结束语“祝您好胃口”（Bon appetit）所产生的幻觉。一位到巴西参观的游客同样感受到，当他品尝腓吉达黑豌豆酱的时候他吸收了那个国家的精神。

在烹饪符号学中也很可能用到皮尔斯的概念：类符/单符/质符。类符最终是备菜的模式：它可以是口头建议，作为烹饪的规范，它也可以是饭店中的样菜（人们准备吃的午餐应该与它一样）。在一些饭馆，饮料图片用来作为象似类符。同样，电视节目中的烹饪演示是象似模式，但是其功能却主要是做指示合法符号：如电视中那样去做你将会得到同样的结果。当烹饪结合一些有效的成分，并炮制出一顿餐宴时，烹饪也可以成为一个自动交往的过程。这是拼贴的活动——从准备好了的元素中制造出一种结构。这种拼贴与行为主体为制造一种既定结构而提供某种成分的象征/象似/指示类符行为相反。类符行为保证结果，但缺乏灵感，并且它包含的创造性没有拼贴的即兴创作元素多。

在烹饪中有两个行动者，一个是进行备菜行动的行动主体，另一个是顾客，享用食物的人。这些行动者自然可以统一并综合到同一个人身上，厨师同时也是食客。但是，作为一种交往的情境，它的交往性没有下面这种情况强：厨师假定一个“发送者”的角色，就如同一个虚构的行动元素这样，他所准备的价值客体是重要的，这不仅是考虑到它所包含的具体的准符号，而且作为发送者，他也为传递其他意义打通了渠道。为了祝贺某人而为他举办宴会，这也是主角主体的荣耀。在这样一种叙述情境中，发送者是厨师，主体是庆祝的对象，客体是餐宴本身，接收者是邀请的客人，帮助者也许是服务者——也许可以综合成同一人。例如当餐宴在家举行时，发送者等于帮助者，而主人也可以是服务者。相应地，对手也可以多种多样。例如很难使庆祝对象满意（芬兰关于马雷夏尔·曼纳海姆的许多故事就是证据），客人也许不高兴或者缺乏接受“信息”的能力（例如在一场以凯伦·布利克森的短篇故事为蓝本的电影中，外乡人无法识别出食物来自天国，相反，他们在饭后通过非言语行为表达了极度的亢奋，高

潮之时，还围绕水井跳起了月光圆圈舞）。

食物确实具有复杂的符号过程，但是实际上哪一方面体现了本真性/非本真性的问题呢？与音乐、文学和舞蹈一样，烹饪在通俗形式中的本真性最容易在能产生真实、正确的结果的生成性规则中找到。正如通过纯粹判断能指我们无法将原初的音调同人工制造的音调区分开一样，食物可以通过这样的规则“生成”出来。正像一首合成的巴赫合唱曲调缺乏几项关键的微妙之处一样，工业制造的传统食物也缺乏关键的标记。即使在烹饪中采用规则系统化的手段，本真性也只能部分的明晰化。在任何音乐表演中，都有潜在的规则和技巧，烹饪中也同样如此，不管我们按照朱利亚·蔡尔德、保罗·鲍古兹还是宾夕法尼亚的门诺教徒所编写的菜谱来制作。

美食家们想要宣称只有烹饪天才才能制作出可口的菜肴，来贬低本真的民间菜肴的价值（这一观点类似于宣称伟大的音乐不是来自民族的灵魂而是来自伟大的作曲家笔下）。现在许多全民性的菜肴都被认为是个人的发明，夏多布里昂牛排——杜马牛排，玛莎琳糕点等等。这种理论反对烹饪语言的存在，并认为言语就是一切。实际上，食物有自己的语言，因为可以轻易展现食物是如何建立在社会秩序的基础之上，行为主体、顾客和其他行动者必须对此社会秩序达成一致，以便相互交往。

但我们如何能揭示出食物中的本真性或非本真性呢？如果我们采用艾柯关于赝品的理论，我们可以将面前的菜品 Ob，与之前的菜品 Oa（一道菜或一顿餐宴）进行比较，来得出 Ob 与 Oa 一样的结论。有时这会在同一个社群发生。但是如何处理那些看似普通却很奇特并且在所有三个维度都会发生断裂的例子呢？异域的餐馆引诱人们去遥远的国度进行“美食旅行”（通过空间的断裂）。如果从来没有去过那些地方，如何检测这种食物的本真性呢？有些地方用历史餐宴来打广告，如马赛餐馆的菜单包括四十种菜肴，完全按照中世纪流传下来的菜谱制作。在这种时间断裂的例子中，我们能作的比较和检测甚至更难。我们揭示赝品最难的是在行动方面比较；要想判断出一桌特殊的盛餐是否出自名厨之手是相当困难的。

不过，通过食物我们能准确地阐明连接/断裂的功能，一些例子可能是阐明食物本真性的关键。从民族符号学向社会符号学的转向在很多国家整个层面和每个社会阶级层面还不是很明显，如在芬兰，生活仍然是处于结构当中的周期性事件，即以某种季节或庆祝活动为节点。

这种周期性在特定时间内烹饪的食物中也很明显，它已经成为时间断

裂的符号。有些人赞同大都市生活，因为几乎可以在任何时候吃到任何东西，但从符号学的本真性观点来看，这种地区是无趣、衰落的现象。有的乡村也是如此，那里没有假期，也就没有由此产生的周期生活。

芬兰的祖国诗人约翰·卢德维格·鲁内贝里的纪念日是他的生日那天（2月5日）。这一天的符号标志在全国各地的糕点铺橱窗里可以见到——鲁内贝里糕点。但如果你去逛一家商店，买一个鲁内贝里糕点，准备与普鲁斯特所幻想的玛德莱娜厨师一起去体验，那你很可能会失望。在糕点这个符号的能指（也就是味道）层面几乎没有任何东西能将你带回19世纪初芬兰食品匮乏的氛围中去，当时只会出现如“萨里耶尔维·帕沃”（Saarjärven Paavo）这样的诗歌，而当时诗人的地位远在大学老师之上，他们的生活却仍然无法得到保障。弗雷德里卡·鲁内贝里夫人又怎能拥有由今天的高级工业社会生产出来的现在叫“鲁内贝里糕点”所包含的那些调料呢？

符号家的判断十分准确：这种糕点一定是赝品。但真正的制法是什么呢？而在这个例子中，从了解传统知识的信息提供者那儿，“在行动者层面上”做研究仍是很有可能的。这个行动者就是海蒂·帕兰夫人，她少女时的名字是鲁内贝里，是诗人的曾孙女。让我们惊讶的是，她告诉我们真正的糕点吃起来一点也不甜，而是咸的，并且会与伏特加一起食用。不管是不是真的，一个符号学烹饪家在档案里发现了一份食谱，根据这一食谱，从文本上看（面食成分），与大家所认为的真正的糕点非常接近：200克黄油；200克糖，黄油与一半的糖合在一起搅拌；两个鸡蛋与剩下的糖合在一起搅拌。黄油和糖的混合物以及鸡蛋混合物合在一块，再添加以下成分：

250毫升的小麦面粉；

1茶匙发酵粉或苏打；

600毫升磨粉干面包，其中100毫升酸黑面包，200毫升的“圣诞节小饼干”，还有圆黑小麦面包。

将生面团按比例放到小的烘焙锅中，然后放到烤箱中，在150°－170°温度下烘烤。温度很快上升。当温度冷却下来后，在上面加上含糖的面糊和悬钩子果酱。

但是，由于缺乏本真的对象 Ob，我们可以追问，怎样才可以宣称这个食谱比其他几份相似的食谱更为本真。我们的答案是：这里最重要的因素是时间性的连接。如果鲁内贝里糕点一年只做一次，在二月初，那么它们一定在逻辑上连接上了，或者“确定好了”，在一年中的这个时候。

让我们想想我们自己在 19 世纪初的鲁内贝里家里，和在 20 世纪末的任何一个芬兰人家里。这两种情况有什么相同和不同？共同点是在二月初，几乎每家每户都有圣诞节糕点的剩料。这种剩料中包括，圣诞小饼干。这些饼干的碎屑构成了这个“本真的”食谱一项重要的成分。它们的用途在空间意义上是将这种面食的生产限制在芬兰或至少限制在北欧国家，在时间上则限制在冬季。另一个显著的特征是制作中使用了磨粉面包和黑面包。后者也必然与北欧，包括俄国在内的国家连接起来。另一方面，使用磨粉面包是 19 世纪初的贫穷的芬兰的一个参照，从这个时期的其他文本中也能感觉出来，如亚尔马・马格努斯亚朴素的画作。

如本章开头所述，往往本真的现象涉及一种渗透，在此之中，支持这个问题文本的本真性或削弱其本真性的种种特征被过滤或者被融合。在上述的烹饪例子中，一切东西都能融合到“贫困”和“匮乏”义素来支持 Ob（根据上述食谱制作出来的糕点）和 Oa（鲁内贝里家中本真的面团）：磨粉面包和黑面包的作用是作为芬兰 19 世纪和 20 世纪相同所指的能指。

第十九章 景观符号学

在对人类生活环境进行美学鉴赏时，景观是一个重要因素。在东西方文明发展的历史进程中，从自然或神话世界观到工业或自动化社会环境观，景观的概念一直变化着。目前环境美学非常需要概括性的理论，来恰当地研究景观多层次的历史和文化属性。这种理论可以为更深入的研究奠定科学的基础，它不仅仅研究乡村和原生态自然的美，而且也能发掘城市的诗意。鉴于景观理论追求一种普遍性，而符号学为之提供了卓有成效的观察方法，因此将景观视为符号语言来研究的科学被称作景观符号学。

首先，应该确定这种新学科和景观美学的概念和方法之间的关系。因为可以将景观美学看做环境美学的一个分支，“环境”概念也可看做是景观美学的分界点。格雷马斯在他的《结构语义学》中给环境作了如下定义：“环境指某物的中心，同时也指围绕着这一中心的‘某物’”。在我们的景观概念中，“中心”由景观围绕着的观察主体组成。环境和观察者之间的相互关系可以解释为一种交往关系，周围的自然相当于信息的发送者，景观是一种经验（信息本身），观察者是信息或者景观符号语言的接收者。因此，景观符号学关注自然与人之间的交往：风景向人“说话”。

我们首先从“信息”接收者的视角来研究这种交往关系。在此种情况下，接收者显然能极大地影响信息的内容。其中一个重要因素就是接收者审视景观的位置，即具体环境。景观的信息只能通过行动中的接收者来领会，例如在航海或者沙漠旅途中。另一方面，对于观察者而言，景观自身

也可能处于运动之中。在歌德的游记中，可以看到对不断变换的景观的精彩描述，如在《诗与真》（*Dichtung und Wahrheit*）和《论色彩》（*Zur Farbenlehre*）中。在《论色彩》中，我们发现了以下关于哈茨山景观难忘的美学描述：

曾经在一个冬天，我去哈茨山旅行，暮色降临，我从布络肯峰下山。山上山下白茫茫一片，草地上积雪如毯，树木峭壁上也都结了霜。太阳正从奥德河落下。

在雪的淡黄色投影中，紫罗兰苍白的影子整天与我们为伴，而现在，由于深黄色的光线反射回来，影子成了深蓝。

最后，太阳开始消失，太阳的余晖被浓雾削弱，在我们周围蔓延开来，形成漂亮的紫色调。那一刻，影子变成了绿色，与大海一样清，与祖母绿一样美。景色越发生动起来，我们好像身处童话世界，这两种颜色把一切事物都装扮得如此美丽、融洽。太阳落山后，这种壮观的场面最终变成了微明的灰白，夜色开始了，月光如水，星光如缀。（Goethe，1988，p. 181）

像在绘画中一样，人们可以辨认出对风景的静态描述，此时观察者从一个固定的角度来看风景，或者观察者的运动在其中被“内在化”了。运动能同时按时按地发生，如歌德在哈茨山漫步，在同一幅画中还能出现非共在（non-concomitance）的事件和风景，尼古拉斯·普桑在绘画作品中很好地表现了这种非共在性，特别是在一幅以奥菲斯与欧里狄刻的故事为主题的画中，艺术家将春天和秋天融合在树叶中，将同一景观的不同时序表现在同一作品中。这种超现实手法在马克·夏加尔的绘画中也是一项重要技巧。

然而，景观符号学不能简单地定义为人与自然的对话。还有其他因素交织其中，我们有必要对其进行分析。将观察主体置于我们的研究中心时，我们必须考虑到他或她不是一个孤立的理想化个体，而是在社会和文化中行动且受社会和文化限制的存在。如卢梭所言：“一说到人，就会说到语言；一说到语言，就会说到社会。”

如果景观是如上所述的一种符号语言，如果我们用更广义的文化概念来置换狭义的社会概念，那么景观可以解释为一个文化单元：景观是一种

文化事实。如果强调的重点从接收者（观察者）转向景观信息，那么景观最宽泛的定义将包含"自然"和"文化"等人类学范畴。然而这一信息极大地取决于每种文化如何解释景观，且更普遍的是，取决于每种文化通常将什么作为景观。并且，景观的文化概念与自然和文化范围的边界相连。可以这样来作宽泛的定义：景观是自然/文化的一部分，是其边缘区域。文化从自身的领域来看待景观，并且将自身的结构和态度投射到上面。因此景观的概念建立在自然和文化的辩证基础上：一句话，是自然的人化，自然向文化的转变。这种人化（或教化）经常在景观绘画历史中可以发现。例如，尽管我们在普桑的绘画中看到了广阔、野性的自然，但是它仍被潜藏在绘画中的神话主题拟人化了。反过来，印象主义景观表现了人彻底驯服和占有的自然；尽管这些只是自然的一部分，或只是某一时刻的原子论印象。

文化不仅定义景观，文化还决定哪种景观是恰如其分的，哪种景观是完美无瑕的，哪种风景是俗不可耐的。此外，根据它们将自己的理想景观放置在哪里（这些理想景观是置于文化之内还是文化之外，与文化的距离是近还是远）可以看出文化的特征。在世纪之交，芬兰卡累利阿主义是这种文化的典型：具有强烈地朝向"外文化"领域的倾向。与这种主要的文化走向相对，艺术家致力于描绘文化的边缘域，类似于卡累利阿的"理想景观"。与卡累利阿主义相对立的一种文化中，其理想景观既非时间的外在，也非空间的外在，而是内在于自身，如法国印象主义所反映的文化。

因此景观可置于文化的外在领域和内在领域之中。在前一种情况下，景观代表了文化的他性，而后一种情况代表的是同一性。这些本土化标准评价的原则增添了积极或消极的成分进去，我们就进入了景观符号学的基本框架或者"基本结构"，通过它，我们可以根据原则对任何文化的景观概念进行归类和分析：

作为文化单元的景观

评价＼标准	积极性	消极性
内在的，同一性		
外在的，他性		

要找例子填入上面的图表并不难。例如，文化内在的、积极的景观在17世纪荷兰画家和法国印象派画家中有精确的描绘。文化内在的、消极的景观在贺加斯的讽刺画或者20世纪初的任何自然主义作品中都能发现。文化的外在的、积极的景观有很多：卡累利阿主义时代的卡累利阿沙漠，高更的塔希提岛屿景观或者浪漫主义者大量描绘的废墟。外在的、消极的文化景观在对暴风雨的海面或者船骸的描绘中很突出（参见德拉克鲁瓦的《美杜莎》、俄国现实主义绘画、法国浪漫派绘画），在文学中有表现旅途的描述，例如拉普兰的斯韦德·林耐的描写或者法国旅行者卡斯汀侯爵在《永恒的俄国》（*eternal Russia*）中的描写。

用刚才提出的概念来研究某种文化，便于避免大量解释性说明。让我们以20世纪90年代任意一个北欧国家的文化景观为例；分类如下：（1）（文化）内在的和积极的——环境、美学以及功能等规划很合理的城市景观画，或者有机发展的乡村社区。（2）（文化）内在的和消极的——城市工业区或者任意创作的“现代”乡村。（3）（文化）外在的和积极的——拉普兰的沙漠或者沼泽风景画，这些最近才得到肯定的评价。（4）（文化）外在的和消极的——一切都被污染了的自然。

上述分类中，我尚未对现实的景观和文学、绘画中的景观描绘做明确的区分。景观符号学自身不应该与景观描绘的符号学相混淆，应该将这些层面区分开来。在景观自身和在对其的绘画表现中，必须区分“表现的”景观——被人感觉到，用来传达一种情感状态或者其他文化单元——以及只表现它们自身的景观。在前一种情况中，景观可被看做两个层面的符号：（1）表现的层面，即以物理形式表现出来的景观。（2）表现的内容层面，即美学形象或情感状态层面，可以称之为景观内容。在后一种情况中，景观不被解释为对一种心理实体的表达，这里只有一个层面——景观自身。然而即便是后一种情况也逃脱不了有组织的文化冲击。按照格雷马斯的理论，人们可以想象存在一种与文化的其他话语类似的景观。一座巴洛克风格的花园就是这种概念的最好例证：各部分的相互关系与那个时代的社会或神学体系在结构上具有同一性。巴洛克风格的花园与社会的等级制度是根据相同的“语法”设计的。

景观符号学不是通过表现的景观和非表现的景观之间一种简单的二分法来分类的。问题还是：景观符号语言与描绘它的符号之间有何种关系？如在绘画、文学和音乐中。景观自身的符号语言可被当做“初级模式系

统”。一种映射这种初级语言的景观描述可以称作“次级模式系统”。任何景观绘画包括至少两个解释层面。描绘的对象是怎样挑选出来的，它是用什么颜色来表现的，又怎样来评价——这些表现出了景观的基本语言或初级层面，它的符号过程。一幅图画的可视构成，在绘画中是一种艺术的表现，可被看做次级系统，这一系统十分独立，可以离开第一层面来描绘。对任何景观描述的结构分析应该区分这两个层面，以便确定在哪种程度上描述真正表现了景观的文化视角——即关于现实景观的符号学，而不是关于景观描述的符号学。如果我们想比较不同文化的各种理想景观，这是一种方法上的重要区别。

为了具体阐述这些思考，我从早期的浪漫主义中选取一个例子。法国作家艾蒂安·德·瑟南古于1804年出版了一部标题为《奥伯曼》的书信体小说，它由主人公和瑞士阿尔卑斯山之间的对话组成。当奥伯曼在阿尔卑斯山闲逛时，他将自己的情感和沉思投射到周围的自然中，有时用了一种几乎是卢梭式的忧郁语调：

幻象的生动活泼刺激了想象；浪漫只为有着真情实感的深刻灵魂。原始乡村的自然充满了浪漫的印象；悠久的文化在古老的乡村将之摧毁了，特别是在高原地带，在那儿，人们很容易向权力屈服。浪漫的印象就像语言的方音，无人能懂，且在很多地方它都表现得陌生。不沉浸其中，就再也无法倾听这些来自心的声音了。……在社会中，人们再也寻不到这些印象的蛛丝马迹，它们已经远离了人们的习俗……

还有一处：

但这种视角——山峰就矗立在我面前，这种宏伟有力的视角，让高原景色远非单调和空虚——也不是我在自由的大自然、沉默的永恒、纯净的空气中所追寻到的。在平坦的乡村小道，吸入大量的社会空气，自然人不断的改变是很必要的。……在这荒芜的山地，天是广阔的，气氛是沉稳的，时间是缓慢的，而生活则更坚毅，自然的一切强有力地展现了一个有着更高秩序的可视的融洽，一个永恒的统一体。

瑟南古小说的主人公有点像其他两位著名的浪漫主义主人公，歌德的

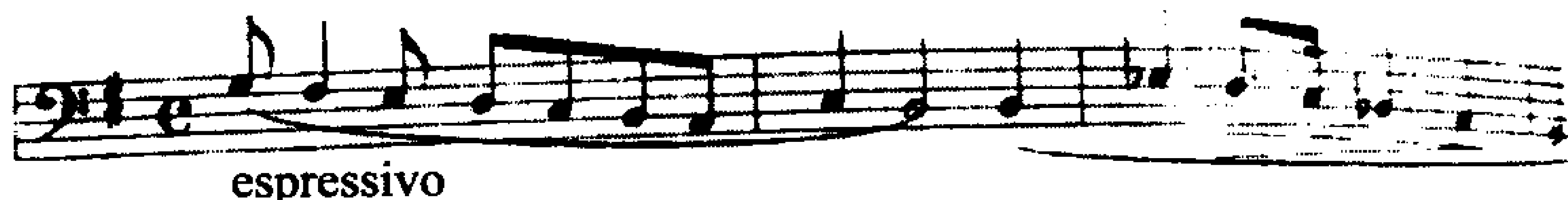
维特和夏多布里昂的勒内，如乔治·桑在她为《奥伯曼》写的序言中所指出的那样。与歌德对维特的描述一样，瑟南古的作品中对自然的大段描述伴随着忧郁的劝诫，使得《奥伯曼》中的“山谷”成了真正浪漫的图画：

想象一下透明的湖泊吧。湖面宽阔，四面环山；湖水向西流去，湖的形状狭长且略带椭圆。庄严的山峰，连成一片，将湖的三面包围。你坐在山坡上，在上游的沙滩北部，浪花飞溅过来，又涌回去。在后面，你可以看见突兀的岩石；它们直升云霄；呜咽的极地风还从未吹过这片快乐的海滩。左边大山开了一道罅隙，一道溪谷静静地纵深引向。小溪从雪峰上顺着溪谷，蜿蜒而下；当初升的太阳再次出现在大山的冰点，声音出现在阿尔卑斯山上的小屋，还有草地上，我们看见了一个原始的山村，我们未知命运的丰碑。

瑟南古的《奥伯曼》与《奥伯曼的山谷》有着密切的关联，后者由李斯特于1835年为其《旅游岁月》(*Années de pélérinage*) 而作，那是钢琴集的一部分，描绘了瑞士的自然。难怪瑟南古的作品给予作曲家以灵感——更不用说画家——对奥伯曼溪谷进行了艺术创作。瑟南古让他的主人公宣称：

正是在音调中，自然的浪漫本质获得了最好的表达；正是听觉对特定地方和特定物体的强烈特征产生敏感。香水迅速唤起了生动但模糊的印象；眼睛的观察似乎更能使精神和心灵感兴趣；能看见的东西受到赞赏，但能听到的被人感觉……使一些地方高贵的音调比那些地方的形式更能带来深刻、稳定的印象。

李斯特作曲的轶事与激发它灵感的小说一样浪漫。李斯特创作《奥伯曼山谷》的那一年，他和伯爵夫人玛丽·达古尔离开巴黎来到日内瓦湖。在旅途过程中，他们带着瑟南古的小说，小说准确地描绘了他们周围的风景。李斯特象似性地描绘了奥伯曼溪谷，下沉的切分旋律形成了曲子的主题：



（espressivo：富于表情的）

乐谱 1

这一主题起着主旋律（idée fixe）的作用，以不同形式中反复出现，贯穿整首乐曲，就像瑟南古的小说根据主人公的思想情感以各种方式对奥伯曼溪谷进行描绘一样。

从景观符号学角度讲，这段来自早期法国浪漫主义的插曲十分有趣。这是关于对同一幅画的两种美学描述：其一已经在文学叙述的形式中实现；其二是一种音乐叙述。很明显这两种描绘可以说体现了一种相似的解释，即同一景观的早期浪漫主义视角，尽管题目的写作时间有三十年之隔。小说和音乐作品表现了对同一景观相似的解释（风景被看做某种情感的隐喻），对于读者或者听者来说，这是相当明确的。还应该注意到上述所引的瑟南古的章节与李斯特的钢琴曲集子中所包含的段落很相似。没有听众或者钢琴家识别不出这种灵感的来源。另一方面，将瑟南古与李斯特并置会受到质疑，因为作曲部分地受到小说的影响这是事实，因此这种并置并不能直接为我们传达景观本身。因此，作曲并不形成对自己的表达，但它至少是对小说描述的解释的一部分。

在“奥伯曼的溪谷”的例子中，我们可以划分出四个层次：

（1）作为物理自然的原生态景观——它被局部化为日内瓦湖周围的山地景观。（2）作为浪漫的、崇高的以及敏感的早期法国浪漫派视野中的瑞士阿尔卑斯山景观。（3）瑟南古的小说，将早期浪漫的理想景观融入日内瓦的山地景观中。（4）李斯特的作曲，前三个层面的所有特征都是其组成部分。

对于景观符号学而言，第二个层面是最具针对性的，因为景观的概念可以参考浪漫主义视角来定义。即景观在此视角中，是作为一种审视自然和文化边界的文化方式，作为一种标出“内在”和“外在”的边界线来理解。也许第三层面和第四层面也同样重要，在这两个层面，景观作为文化单元而被现实化；即景观作为解释和评价它的文本而出现。

接着这一分析再深入一点，可以用更加概括的语句指出，景观的符号语言在能指（或简而言之，两种能指）层面有两种表现形式：作为物理自然的景观和各种符号系统对景观的描述。相反，在所指层面，我们可以将景观作为一种文化单元，它似乎仍然是一个相当先验的区域。但是，通过这些能指，它与外在现实建立起双重联系：与物理和地理决定的景观的联系和与绘画、小说或者作曲描绘出来的文化的联系。作为一个整体，这些方面组成景观的符号过程。

作为文化单元的景观（所指层面）	
作为物理自然的景观（能指层面 1）	景观描述（能指层面 2） 绘画，小说，作曲等等

上述模式与先前描述的景观符号学的初级结构具有相同的普遍性地位。因此，两个图式都可以用于对景观的各种文化视角和对同一文化在不同时代的历史变化进行比较研究。因此这个“图表”的内容有多种变体：根据不同的地理位置，理想的欧洲景观也各不相同，并且，与欧洲之外的景观类型截然不同。然而即使在相似的情况下，也有基本的差异。列维-斯特劳斯将巴西高原的景观与他的《忧郁的热带》（*Tristes tropiques*）中的景观做了比较：

仿佛进入了另一个世界。葛草，呈嫩绿色，完全掩盖了沙石板的表层渗漏而产生的白色、粉红或者赭红的沙地。植被仅有一些多节的和分散的树木，它们有着厚厚的树皮、光滑的树叶和荆棘，这样可以保护它们抵抗当地普遍存在的一年中七个月的干旱。只是少数几天下雨，下雨时，这个沙漠般的大草原变成了一个花园：草变绿了，树木也开出了白色和淡紫色的花。但是，它给人的主要印象还是广袤。地面如此平整，斜坡如此平缓，一条连绵的狭长地带在数千米远的地方与地平线交接。穿越这个早上就看见的自然地带需要半天时间，它与你前天走过的地方简直一模一样，因此感觉和记忆集合成纠结的固定点。不管土地延伸多远，它看上去如此整齐划一，哪里都是一样的特征，以至于你会把远处的地平线当成天空的云。这儿的景色太奇怪了，一点也不单调。时而，卡车涉过无边的溪流，而不是在穿过高原，好像这些地域——世界上最古老的、却毫发无损的冈瓦纳古陆（Gondwana）的碎片，它在公元200年时连接巴西和非洲——仍然崭新如故，而河流还不至于变成干枯的河床。

你可以发现欧洲的景观沐浴在不同的光线中，就会出现不同的形状。在这里，我们通常认为的天空、地面传统的定义被颠覆了。在银色的草原上方，云层堆积出奇特的面貌。天空是塑造形状和体积的王国，而地面还保持着最初的温柔。

当然，景观符号学的难点在于景观的物理基础具有多样性——令人难以置信的多样化自然和它因穿越世界而处于不同文化的结构。你完全可以假设概括的景观理论没有一致的特征。

接下来，我仍将试着在景观描述层面阐释景观的符号过程。刚才使用了“景观信息”的表达。但这是何意？众所周知，任何用来解释信息的规则都需要符码。罗曼·雅各布森指出交往应该重视信息、符码或者其他交往成分。因此在艺术中，例如绘画，人们会谈论倾向于符码的图画，在图画中，观众的注意力被信息的内容吸引住了。你可以检测一下这些定义对于景观研究是否恰当。难道区别只可能出现在景观的描述层面吗，或者景观自身在这两种方式上能被想象出来吗？我们能谈论景观，就好像其作用是“符码”或者“信息”吗？

让我们来看四种情况：（1）景观与对其的描述是倾向于符码的。例如，当一座巴洛克风格的花园在鬼魅般的质地层面被表现出来时。（2）景观是一种符码，但对它的描述是一种信息，如现代都市风景在一幅超现实主义的绘画中表现出来。另外两种情况我将更详细地讨论。（3）景观和对它们的描述都是信息。（4）景观是信息，而对其的描述相当于符码。

以上所说的后两种情况可以通过不同画家的风格来说明。19 世纪末，芬兰艺术的黄金时代，有两位伟大的画家：阿尔贝特·埃德费尔特，是现实主义的前辈，和晚期浪漫主义、象征主义画家阿克塞尔·加隆－卡莱拉，他成为了一名卡累利阿主义者和先锋艺术的拥护者。埃德费尔特之所以著名是因为他是伟大的肖像画家［例如，可参考他的画作《路易斯·巴斯德》（*Louis Pasteur*）和当时其他著名的欧洲人物肖像画］，加隆·卡莱拉因为他的神话作品《卡勒瓦拉》（*Kalevala*）而闻名。在加隆－卡莱拉关于北卡累利阿的景观画中，文化的外域地貌是在他性的基础上出于对芬兰（欧洲）文化的尊敬所描绘。他寻求对信息的表现，特别是卡累利阿沙漠风景的特殊性。相反，埃德费尔特对芬兰湾的外部群岛的描绘涉及同一性或者与主流文化相似的性质：在画中文化投射出了自身话语的规则和符

码。在外在群岛风景画中，埃德费尔特追求并表现那些与他的文化语境中的理想实证主义价值体系产生共鸣的特征。因此，他的绘画主要通过符码描绘出景观和形象，来抓住观众的注意力。因此，埃德费尔特和加隆一卡莱拉在景观描述层面上不同。不过对于景观符号学来说，他们的立场是相似的：两位画家描绘的都是文化的外在域，对这种文化而言他们的信息正在于他们的“外在性”。在 19 世纪芬兰文化的价值体系中朴素的沙漠和群岛都是消极的范围。

但是，埃德费尔特和加隆一卡莱拉为这种景观作了积极的评价。埃德费尔特根据受到好评的文化的“内在”域符码来看待景观画。例如，群岛的大海景观通过毅力和意志来“模态化”，毅力和意志通过绘画中突出的形象来协调整个视角。相反，加隆一卡莱拉意在画出特别美的景观，信息就建立在它自身魅力的基础上，如同在他的绘画《啄木鸟》中所表现的。在这两种情况中，其结论用景观符号学来说是将积极文化的价值观扩展到这一文化的外在领域。因此景观中的美学描绘似乎能在实践中指导并极大地影响风景画的符号过程。

第二十章 “场所”诗学（尤其在音乐中）

“场所”是一个比“空间”更具体的词语。它是“空间”的一部分，是有边界的空间——从某种意义上说，是空间中的空间。场所的本质决定了它应与周围的空间区分开来，或者应将之置于格雷马斯的概念“包含”（englobé）中，意为被其他事物包围。因此，场所和空间之间有一种特殊的关系。场所可以作为空间的符号，来象征包围它的空间，有些场所还可以超越周围的空间。场所所在的空间已经具有了象征意义（在某种程度上符号化了，与一直存在人类叙述活动的宇宙一样），存在于空间中的场所是某种超符号，来暗指包围它的符号。再次使用格雷马斯的术语，场所就像是同位素中的同位素。

那么，这个想象的场所是对原初空间定位的解释符号吗？事实上并非如此，因为想象的场所是一种断裂，或者是对原初空间的超越。这种空间不是一种唤醒原初符号的解释，而是其他什么。有时这种场所可能完全是虚幻的。[有一个很精辟的场景是莱昂·明库斯的芭蕾舞剧《舞姬》（*Bajader*）中，王子吸食鸦片后，在幻觉中见到他心爱的人，此时好像通过多棱镜看物体，有二十个人像。]

从第二地点返回基本或原初状态总是残酷的。然而，在故事中，从一处转向另一处并不一定形成双重表现的现象。当某物显现在表演中或者其他类型的表现中时，双重空间的诗学产生了。理查·施特劳斯的歌剧《阿里阿德涅在纳克索斯》就是一例。歌剧中运用了神话表现手法，因此产生

了双重阐释的现象。观众是第一阐释者，舞台上的表演者是第二阐释者。电影或小说中的讲述通过他人的意识组成双重阐释。普鲁斯特的叙述就是典型的例子。普鲁士小说中的场所（如巴勒贝克等）在叙述中获得了双重象征的地位，因为它们通过叙述者的意识得到体验。在此意义上，伊夫林·沃的小说《故园风雨后》的开篇也是富有诗意的，小说让读者在若干年后回到故事发生的主要场所。上述例子的共同之处是，若没有行动者的情感和功能蕴含其中，场所诗学不会存在。

在音乐中，场所诗学在对某一场所惟妙惟肖的象似描绘中产生。最原始的情形是音乐风景，此时音乐直接意指场所的精神，且通过音乐的模仿（本质上是现实主义过程，如米歇尔·比托尔所指出）来真诚地呼唤此种精神。阿尔贝尼兹的组曲《伊比利亚》（*Iberia*）也如此，不同的乐章描绘了西班牙不同的地区。米约的《忆巴西》（*Saudades do Brasil*）也如出一辙，各个乐章描绘了里约热内卢的不同地区，如依帕内玛、科帕卡巴纳、莱梅、帕桑杜、索罗卡巴以及蒂茹卡。斯美塔那的《莫尔道河》（*Moldau*）试图描绘沿岸地点，他的交响诗《我的祖国》（*Ma vlast*）也如此，“描绘”了波西米亚乡村。

音乐还能描绘没有场所的行动者（这种行动者准确说是斯美塔那《我的祖国》中的乡愁）或者没有行动者的场所，或者没有人物的风景——这就是让·西贝柳斯常常唤起的联想。但这些例子与我真正思考的“音乐中的场所诗学”不同。奏鸣曲形式（在此形式中，人们总是回到基本同位素）中的发展部分是一个产生场所感的音乐过程。在奏鸣曲中，当发展部分开始时，我们总是感到音乐将我们“带到”另一项同位素，到了再现部分我们又从中返回。这种迂回或偏离总是构成一种特殊的符号超越。

在卡尔·雅斯贝尔斯哲学中，“超越”接受自身的定义：“因此真正的超越意味着从具体转向抽象。……超越不是一种被赋予了存在的事实，而是一种在其内部存在自由的可能性。……超越的思想可以作为一种公式来理解：没有主体的客体”（1948，p. 32）。与之相应，符号学的超越意味着当我们在符号意义上处于对“存在的理解”当中时，思考和存在的运动不会停止于此，而是继续向前并超越自身。这就是为什么奏鸣曲的设计是超越的形式，也是为什么从某种意义上说音乐自身表现了超越的行为，它通过某种符号表现了具体的、可感知的超越。因此，存在着超越场所的特殊诗学。作曲家使用特定的技巧，能将超越的场所作为幻境“模式化”——

或作为谎言，人们从此处返回“现实”。例如，在柴可夫斯基的《第五交响曲》中，结尾处通过单簧管的主乐调宿命般地返回，此时华尔兹诙谐曲的快乐幻觉表现为一个祝福的幻想，一个幻境。

澄清音乐中存在着的主体是否在任何场所“在场”也很关键。加布里埃尔·马塞尔精辟地描述了这种在场的涵义：

> 必须注意到，正是在开始时，在场和缺场的区别与集中注意和心不在焉之间的区别不同。一个最专注的听者能给我一个他不在场的印象，他没有向我展示一切，也没有告诉我他自己身处何地……这个问题也许可以这样解释：一个人如果可以由我支配，那么当我需要他时，他会用他整个存在的力量与我在一起；相反，如果他与我不同心，他就似乎只是把资源暂时借贷给我。在第一种情况，我是一个在场的存在；在后一种情况，我是一个客体。……这是在场却受他者支配的典型灵魂，他无法将这看成一种纯粹的情境。在他看来甚至不存在任何“情境”。

上述引文的最后一句强调了一个存在着的主体的特殊性。根据卡西尔的理论，这也是神话场所的特征。这种场所总是具体的、性质上的在场。因此从物质意义上说我们在某地在场，而同时却在精神上或心理上缺席。场所诗学总是显现于在场的存在主体身上。

一些历史遗址、建筑等从物质意义上说人居住于此，但从本来意义上不是这样。如果一个空间或场所的历史不为我们所知，它与我们没有任何记忆联系，那么它之于我们就是一个冷漠的空间。根据列维-斯特劳斯的看法，我们时代最尖锐的问题之一就是人们具有同时出现在各种场所的幻觉。现代生活努力在各个方面创造出无处不在的流浪主体的形象。手机使人无所不能，而虚拟现实的机器努力擦除在场的存在感觉。

所有这些在音乐“场所”中也能看到。对解释者来说，现代音乐的一大问题就是它们能在缺场的情况下进行完美的表演。那么，在一部音乐作品中什么是在场的符号呢？当然是一阵混乱，或一个噪声，从此意义上讲；解释越没有缺点，越“正确”，就越呆板，越机械。然而当代美学却正在追求这种状态。一场表演的“正确性”受到重视，表演一旦缺乏正确性会立刻引起批评者的关注。当然，表演的缺陷也能成为缺场的符号，但悖论性的是，它也能成为在场的符号。因此，即便是电脑，也能通过一种

特殊的“人性化”过滤，从总体上使合成的声音不够完美，以便补充“完美的”声音组合。

当音乐反映出场所的诗学时，它一定承载了主体在场的符号。上述阿尔贝尼兹和米约的作品的价值在于它不仅是场所的相似性阐释，而且在这些作品中，我们能感觉到主体的在场，通过指示和模态反映出的本真的、经验的在场。

因此，音乐中场所的角色与音乐阐释者被带往的特殊空间相联系。音乐演出的场所并非没有相关性，或者更甚——演出的音乐与场所同一。场所具有“记忆”，如尤里·洛特曼所言，它意味着某些行动者在此地所做的一切仍留在那，作为语义场的踪迹保留在历史意识中。房间、沙龙、音乐厅以及剧院是它们自身的同位素，也就是说，它们创造了意义。到这种场所，我们关于在场的感觉，我们本质的存在程度增加了，并且更集中了。因此，为了听瓦格纳的音乐剧我们去苏格兰的圣岛（Holy Island）旅行，去看原初的《特里斯坦》里的风景，或者去拜罗伊特。普契尼的《蝴蝶夫人》（*Madame Butterfly*）在日本演出，威尔第的《托斯卡》（*Tosca*）在罗马上演，巴西的狂欢节应该也只能在里约热内卢的大街上去体验。

有线电视工作室或舞台布景，如剧院大厅，展现了一种城市先锋基调，而不管表演的内容是什么，还比如吟诵和其他表演等如果安排在索邦大学（Sorbonne）的圆形露天剧场里，则增加了庄严的意蕴。粉丝们在猫王生日那天去孟菲斯朝拜，为的是要在“原初的”环境聆听偶像的音乐。一般说来，在音乐、剧院、自然景观中，场所的诗学建立在各种阐释者不断交往之中。这种双层的表现包含了多层主体。“自在的存在”和“自为的存在”——萨特哲学中的这些范畴对我们的“存在符号学”仍然关键。

符号学是克尔凯郭尔意义上的关于对象的科学吗？符号学会将主体作为在对象之中的对象来研究吗？（雅斯贝尔斯）当我们思考符号的“自在存在”和“自为存在”时，新的路径向符号学敞开了。有只命名和分类的符号学，这是关于对象的符号学。皮尔斯在符号与对象的关系中来定义符号，但同时他成功地超越对象边界和三元符号范畴来审视符号。在一定程度上，皮尔斯通过将黑格尔的逻辑范畴转变成主体的运动，将黑格尔的逻辑范畴“人性化”，这个主体通过从体验对象，从第一性的即时性到更先验的思考方式集成的意义数据来认知现实。

然而，事实仍然是：符号概念所运用的情境几乎不会穷尽，也不会完

全包含于这些概念中。在真实的、有意味的存在和这一存在如何浓缩成对象性符号的命运之间总是存在着张力。准确说来，这个张力以及符号生存的虚拟空间很关键——这一空间在符号成为对象之前（弗洛伊德·梅里尔在最近的研究中也强调了这一方面）。问题在于：从主体的观点来看，我们可以重建产生符号（例如象似、象征、指示、义素、同位素、同时素、处所等）的最后过程。但在凝结过程发生之后，符号在其中产生的存在也许已经发生了变化，符号与创造符号的主体现在生活的现实不再对应（歌德曾经对他的秘书艾克曼说过，很多人在《浮士德》中看到的事却从未在他身上发生过）。

即使主体只为他自身创造符号时（这个符号作为主体自身存在的阿基米德点，或者是解释主体自己内在世界的关键），这个符号仍然存在于其他主体的世界，存在于非自我的空间。一个“外来的”主体如何解释显现于他面前的符号呢？他能理解这一符号吗？只有在解码的那一刻，他体内运行的那些机制在某种程度上与那些创造符号的主体相同时，理解才是可能的。当然，外来的主体也许不会关注符号产生的过程，且他会尽其所能地利用符号来建立自己的存在。每个人都有权力用自己的方式来理解和解释艺术符号。

然而，当我们遭遇一个符号时，如果理解其本义很关键，那么我们必须诉诸先前的假设。我们必须假设：我们从内部体验符号的方式也为我们从外部来解释符号提供证据。例如，当我们阅读一则远古神话时，我们必须假设它与我们还在体验的那些事物具有相似的心灵过程。从内部看，符号就像包裹着烤面包的不断胀大的面团外皮。

与之相对，当我们从外部审视符号时，我们永远无法确信自己是否在运用正确的方法对其进行解码。如果我们为符号现象命名，我们通过某个概念获得经验，如果这样，我们仅仅将符号幽闭在它的“自在存在”中了。在它背后仍然潜藏着符号的“自为存在”，它总是具有巨大的潜力。

让我们来看一个看似简单的符号，可口可乐瓶。将之归类为某种产品很容易，这种产品的类符也很容易看到和揭示出。然而，不同文化中的人们使用该产品的方式却大相径庭。我们无法明白存在着的主体对于可乐瓶或者其他文化对象会联想出怎样的意义。因此，一切符号学必须尊重该符号背后隐现的“自为”王国。同样，当我们将其他人作为符号来对待时，我们不应该将其归为一定的类型，因为人总会变的，人总是一次又一次自

由地界定自身。(加布里埃尔·马塞尔很精辟地阐明了这种萨特意义上的区别。)

相应地，在存在符号学中我们处于对象和主体之间——处于固定的、具有确定界限的“自在存在”概念和充满可能的、不断变化的、存在着的、具有不确定性的“自为存在”概念之间。对一些人而言，“存在”自身与“自在存在”同义。例如，对哲学家如奎因而言，只有这样的“存在”才是真实的——确切的、固定的、从经验上可观察的。关于人类心灵的认知科学观也是“自在存在”。后者与结构主义世界观很接近：“存在”是系统中部分的存在。同样，一位黑格尔式思辨哲学家认为主体是辩证运动的部分，而奥古斯丁则将主体看做是上帝之城的公民。

与所有这些体系相反的事物是克尔凯郭尔的自我，他唯一担心的是如何成为一个存在着的主体：“存在的主体不断地处于成为（becoming）的状态之中。一个真正存在着的主观思想者总是模仿他对自己存在的思考，并且使他所有的思想与成为的状态一致。……这种情况与主体谈论风格的情况完全相同。当主体形成本来意义上的风格时，即使他未作任何准备，但是当他开始‘舞文弄墨’时他已经准备好了，所以他的最平常的表达产生时，就像新生事物一样具有原创性……持续的‘成为’代表地球上生命的不确定性，在这个世界上一切事物都是不确定的”。(1943，p. 98) 因此，我们永远无法肯定是否能实现主体的在场，也无法确定场所的诗意是否作为其结果而出现。因此，这是不确定的美学现象，必须将其发生当做一种天赋来理解，事实上，主体不应该有此天赋。

案例简析

以下是对音乐中的场所指示性和“场所”如何通过音乐符号指示出来的一些简单分析。分析考虑到主体的在场和缺场（即音乐中是否有任何主体的踪迹）、主体与场所的距离、场所的指示层面、场所是否是任何场所、场所是否是陌生的、想象的、褪色的、怀旧的、理想的、幻觉的、此地或彼地的、周围的、暗示的、变化着的、可以接近的等等。

罗伯特·舒曼的“一个可怕的场所”(Eine verufene Stelle)，选自歌剧 82 号《森林场景》(*Waldszenen*)；背景是森林，其主要意义是：在过

去，它曾令主体感到恐怖。巴洛克风格的混成曲暗示了时间的距离；奇怪的旋律曲线以及非民谣式（un-liedlike）的分节制造出一种扭曲的、可怕的氛围，就像在小说中人们不敢说而只能暗示一样。

伊萨克·阿尔巴尼兹的《西班牙之歌》（*Le chant d'Espagne*）：在这里，场所代表了一个广阔的区域（整个西班牙）以及其宗教理想主义的对比，伊比利亚人的忧郁，以及阳光下的冷静。对客体满意的主体在这个场所漫游，并为他所遇见的层出不穷的各种联想而惊叹。

莫杰斯特·穆索斯基的“古堡”（I vecchio castello）[选自《展览会图画》（*Pictures at an Exhibition*）]：通过俄国人的眼睛来看意大利和远古时代，因此，基调是俄国风格（modo russico）。这是一首混成曲，而不是主体的“线性”回忆。阐释的主体拥有对象（一幅画），他享受画里显现的怀旧情景。然而主体与对象分离了，从某种意义上说，他被逝去的次要的享受时光的回忆吸引住了。这是一个被视觉表现疏远了的场所，一个场所中的场所，一个元场所，一个超越的场所。

樊尚·丹第的《山地交响曲》（*Symphonie montagnard*）：如果没有指示线索——某种模态的旋律音程（interval）——我们将永远无法猜到这是在法国的山区。因此，涉及的是一个指示性场所，从本来意义上看，在这个场所，主体没有在场。

安东尼·德沃夏克的慢板，选自《“新世界”交响曲》（“*New World*” *Symphony*）：阐释主体通过外来者的眼睛来看他自己的处所，反之亦然，带着怀旧的情感通过“自己”的场所来看外来者的处所。这是捷克人看到的新世界。因此主体渴望的对象既可以是一个处所也可以是一个异处所。

费鲁乔·布索尼的《芬兰民谣》（*Finnische Ballade*）：1887 年一个意大利裔德国唯理主义艺术家眼中的芬兰。音乐是一种对某地的文化符号学描述，在这个场所，主体是在场的，他完全具有自己的风格，而没有与景观本身融合。在主体的踪迹中有一首赋格曲，旋律模糊的主/次音调，两种文化的碰撞——意大利和谐的形式感与芬兰文化的极端性相对应，后者包括一种粗俗的、舞蹈般的特征，却又极度缓慢，朴素，并且有一种总体上静态的特点。

查尔斯·艾夫斯的《新英格兰三地》：场所唤起的联想同时出现了，重叠在一起。意义的丰富性势不可挡却又混乱不堪。主体在这样一个场所，它的不同层面只给主体留下了即时的第一性，主体还来不及将其模态化。

达吕斯·米约的《忆巴西》：作为一种不同的、对立的以及相似体系的音乐风景和氛围。这是欧洲人眼中的里约热内卢。这里的双音调表演作为陌生氛围的外在指示，显示了对欧洲人来说陌生的类型和态度。这里，场所的氛围不是处于主体的模态中，而是置于对象本身的性质之中，这个对象暗指里约热内卢各地区。音乐的功能几乎是作为一种现实主义话语，例如旅行指南或者宣传手册。

克洛德·德彪西的《幸福岛》(*L'isle joyeuese*)：一个灰暗、黯淡的场所。遵照传统，这一作品描绘了华托的绘画《登西苔岛》(*The Embarking on the Isle of Cythere*)。因此，严格说来，这不是关于场所的描述而是关于接近此地的描述。这个场所是通过神话的朦胧表现法（sfumato）来表现的，没有任何具体的指示，只有极其模糊的印象。

莫里斯·拉威尔的《空谷钟声》(*Vallée des cloches*)：对场所的感觉完全是象似的和物理的，如同音乐叙述者在场观察，然而，这不是一个特殊的山谷，而是一种广义的有钟声的山谷。

弗兰茨·李斯特的《奥伯曼山谷》：在某地漫游，在山峰和峡谷的映衬中，这是对一个场所的欣喜，一个处理场所内部运动的故事。

莱昂·明库斯的《舞姬》：它描绘的是一个想象的场所，一个向异处所的巨大转变，在这个异处所中，陶醉在爱情之中的英雄，从多个层面看他的爱人，就好像通过多棱镜看物体一样。这是一个完全内在的、想象的场所，在现实中并不存在。

马格努斯·林德伯格的《行动、情境、表意》(*Action*，*Situation*，*Signification*)：场所通过自然的各种元素强烈地指示出来，物理地显现，但却普遍化为任何人、任何场所和任何时候的场所。对于这些地点的类型，准确说可以运用加斯东·巴舍拉尔关于场所诗学的理论；他们是心理分析中普遍主体的处所。

第六部分

传　媒

第二十一章 沃尔特·迪斯尼和美国性

——一种存在符号学实践

沃尔特·迪斯尼制造的梦幻工厂，其本身固有的美国性成为了二战后传媒文化不可缺少的部分。迪斯尼现象如此普遍，传媒或战后事件的研究者无法将之忽略。可以毫不夸张地说，当今工业世界大多数人或多或少受到了迪斯尼的影响。

从这一事实可以说明几点。一些人认为唐老鸭和米老鼠是无伤大雅的娱乐，即便是成年人也会让自己在某个情境中享受迪斯尼的乐趣，例如在排队理发时，在部队里，在沙滩上。交响乐家在等待下一场演出时，会将唐老鸭放在乐架上取乐——迪斯尼娱乐很有趣，它并不需要你过多的注意力。还有人确信迪斯尼代表了美国意识形态的秘密侵袭——这种侵袭将资本主义和殖民主义的规则植入年轻和脆弱的思想。1971 年，智利人阿列尔·多尔夫曼和阿曼德·马特拉发行了一本题为《给唐老鸭的读者》（*For Reading Donald Duck*）的经典小册子。根据他们的观点，迪斯尼通过满足孩子们的幻想将现实殖民化。尽管多尔夫曼和马特拉谈论的是卡通，但他们实际上关心的是整个迪斯尼现象。从当代的眼光来看，这本书的成就在于对现实的道德批判。很显然，迪斯尼背后有一个庞大的理性娱乐工厂，但仅仅用资本主义剥削制度来解释迪斯尼的成功是不够的。还有产品的符号机制方面的因素，以及信息自身的因素，这些对人们有一种几近普遍的吸引并取得人们的信任。如果我们能够解释使信息在任何社会都能产

生功效的性质，我们就能揭示美国文化获得成功的一些本质因素。美国文化通常被称为“体验的文化”，然而将之描述为“劝服的文化”（culture of persuasion）更为恰当。

我觉得欧洲的解释方法和分析通常无益于分析美国现象。当然，我们有艾柯和鲍德里亚对美国进行了丰富地描述。但我不知道，脱离了欧洲结构主义的方法是否会为我们理解美国性和迪斯尼提供更有效的工具。你必须从深层次开始，从符号概念的哲学根基开始。我们不能从结构概念开始，不能从组成“符号连续体”的象征符号开始，因为我们不能假设适用于欧洲语境的结构和连续体也存在于美国文化中。我们必须找到在结构形成之前的时刻或层面。为了锁定那个层面，“存在”与虚无之间的存在主义对立将成为我们与结构主义的分岔口。这使得我思考一种新的符号理论，就是我所说的存在符号学。

人的基本处境是他被“非存在”包围着。这听起来有点像危险的黑格尔主义，使我们丢不掉结构主义的二元或三元思想，除非德国哲学对虚无的解释让我们有不同的理解。黑格尔的“虚无”（das Nichts）不是一个可怕的或者充满焦虑的实体，因为它只是在现实中朝向更高的综合层面的一步。即使是美国人皮尔斯，当他将逐渐深刻的现实认知解释为通过第一性、第二性、第三性发生的时候，他也没能从命题-对照-综合的三阶段动力中解放出来，这在某种程度上具有讽刺意味。

然而，“存在”和虚无之间的存在主义区别与黑格尔哲学的模式截然不同。在存在模式中，人首先“是”，然后在虚无中获得他的存在。他的生命通过两种空虚而成为有限——“之前”和“之后”。我将这种最初的区分称为对现实的初次否定。当“存在”意识到自身与虚无的关系，它认识到自身在空虚中的命运，且通过这种经验丰富了自己，又返回自身。此时，“存在”已经表现了一种视点，在此视点中存在已经被发现，即在成为自身的符号之后，被自身发现。因此，符号的概念可以说根本是非理性的。符号从空虚、虚无中产生，它是一种快乐的偶然性。有人会说虚无中出现的符号就像一把手电筒暂时照亮了黑暗。符号的概念是暂时擦除“非存在”的努力，一种创造永恒的尝试。

当“存在者”暂时与“存在的状态”分离（格雷马斯的脱离），“存在者”意识到它处于虚无之中，意识到虚无从四周环绕它且一直等候他时，符号总会在此时出现。在朝向虚无的运动中，“存在者”反射性地返回自

身，并且从虚无的观点看自身。那时，他已经转向另一层面，转向了新的意识程度。存在者将虚无内在化，存在者将空虚带回自身，因此存在者变成了对自身的符号。因此，符号总是意味着从具体的“存在”向未知的、抽象的空虚的飞跃，同时也是一种通过重复出现来克服“非存在”的努力。重复出现的符号成为社会实践的一部分，但也有不重复出现的符号，它们只是“存在者”自身的符号。“非重复”符号的唯一性和个体性正是其准确的特征。内在意义的概念根本上是建立在这个唯一性基础上的。唯一性与时间性连在一起。虚无正是通过每个载有内在意义的符号注定要在下一刻消失的事实，作为时间性出现。因此，在此意义上没有稳定的事物。符号接收到的意义准确地来自符号与时间过程的关系，来自对自己的消逝性、短暂性和唯一性的意识。当某人意识到他必须放弃时，就获得了充实的意义。按照这里所阐发的观念，符号只在符号的连续体中间接地出现。也许有一个符号域，但它来自哪里呢？又是怎样产生的呢？符号的起源是对虚无的体验。

最后这一假设产生社会符号学的效果。作为外在符号和内在符号的汇集，结构阻止人们抵达“存在”的本质，这一存在本质体现为向虚无的飞跃，以及随后向“存在”的返回。结构产生幻想，即虚无是“人类的”，被社会结构和知识控制着。事实上，美国和欧洲社会的区别正是在于：欧洲社会建立在“仁慈”和“邪恶”的生存结构基础之上。根据这一结构，人类的生命形成一种轨迹，跟随在各种角色之后，这些角色起着神话模式的作用。人们通过模态性掌握了虚无，通过在特殊的模态结构中拒绝虚无而掌握虚无。结构主义认为这种基本情境还有许多变体。对于列维－斯特劳斯来说，结构是发生在二战期间的冷漠现象，就像自然规律——即便是当它们威胁到整个族群的毁灭。根据列维－斯特劳斯的观点，美国印第安人不明白他们形成“赋格曲”和交响乐的神话是由哪种结构组织起来的。即便福柯最初也认为结构是相对良性和中性的认知。到了晚期，受到他自己存在情境的启发，他开始研究欧洲刑罚和监狱体制中恶意的、破坏性的结构。此后，他相信了“邪恶”结构的存在。接下来，相信“善良”结构使人的社会生活成为可能这一信仰给予了洛特曼和他的学派以灵感。文化通过诸如芬诺人（Fennougrian）的“飞旋”神话或者德国聚宝盆（horn of plenty）的生成结构使人们快乐。

只有少数欧洲传统的思想家有勇气越出结构的范畴，并敢于立足于虚

无的概念：尼采、维特根斯坦、萨特。然而，认为当前结构已被毁坏了，产生了空白地带，并将被新的结构所填充，这种观点是典型的欧洲思维。二战后出现了存在主义，它“重现发明”了虚无的概念（萨特、加缪、马塞尔、海德格尔）；但是，存在主义不久便被结构主义取代，还是“善良”和“邪恶”结构的世界观那一套，现在竟上升成了一种教条（列维－斯特劳斯、洛特曼、戈德曼、巴尔特）。

与欧洲的现象相对照，美国的基本状况是没有结构的存在。美国直接以虚无为基础，被非结构所控制。难怪鲍德里亚宣称沙漠是美国的象征：“美国文化是荒芜的残留地。沙漠并不能理解为与城市对照的本性，而是人们生产出来的所有机制背后凸显的空虚和彻底裸露的蜃景。同时，它们展现出人类机制是怎样成为空虚的隐喻，人类事业的成功如何成为沙漠的延续，以及文化怎样成为了仿像的纯粹反映和固定。”这就解释了为什么在美国一切都是“可能的”并且无所妨碍，任由幻觉、生长和活动无限扩展。从欧洲视角来看，在一种建立在虚无基础之上的文化中，一切在夸张的、非理性的范围内发展。没有预期的和谐来从整体考虑、规范事件。在美国，全然的迪斯尼幻象就是现实。

在这个世界中，个体的符号具有特殊的价值。在虚无之中，某种符号能突然作为天赋而出现，完全非理性，与其他事物无任何关联。在美国，从与支配结构相容的意义上说，因为没有同一性，也就没有他性。在美国，像歌德的《威廉·麦斯特的漫游时代》（*Wilhelm Meister*）这样的小说是不可能出现的，在这部小说中，陌生的、浪漫的形象是作为他者的声音和角色（细腻而优雅的竖琴演奏者）。迪斯尼的米老鼠，在杜卡的《魔法师的弟子》（*L'apprenti du sorcier*）这个动物世界中，很好地描绘了这个世界，在此，个人的雄心壮志都能梦想成真。

但是，如上所述，存在着存在的时刻。此刻，个体符号在所包围的平庸的虚无和累赘中出现。格什温的《蓝色狂想曲》（*Rhapsody in Blue*）中段的缓慢旋律就是很好的例子。整段音乐高度冗余，略带爵士乐风格。突然，赞美诗持续高昂，表达出势不可挡的力量，似乎是对环绕的整个宇宙发送符号，将自己提升到反思虚无的高度。这一符号以相同的方式出现三次。然后赞美诗主调再也听不见了，如来时一样悄然消失。这一曲调体现了美国人在音乐中的存在情感。

建立在虚无原则基础上的社会是无历史的社会。历史只有与结构联系

在一起才是可能的。这种结构既隐藏在超个体、集体意识当中，也隐身于历史学家揭示的叙述结构当中。因此，可以理解为什么在欧洲和其他地区发展进程中美国化的程度越厉害，其关于历史终结的说法就越多。更准确地说，其涉及的是支撑历史的结构的消失。“结构”在此意义上总是指社会现实。而存在符号学怀疑各种类型的共同性。社群的最小单位——家庭，不总是具有排除他者的想法吗？难道不是只有排除他者才能保持团体的团结吗？“共同体”有积极精神的一面吗？当然美国超验论者梭罗和爱默生，对这种团结性或共同体利益进行了激烈的反抗。前者住在瓦尔登他自己建造的小屋里，而后者则在文章“超验论者”中为这种行为辩护：“这是我们时代的标志，明眼人一眼就能看出，即许多知识分子和宗教人士自己从共同劳动和市场竞争以及政党核心团体中退出，回到某种独立的和批判的生活方式中去，在这种生活中，不会有人对他们与社会的分离进行口诛笔伐。他们保持着冷漠，他们感觉到自身的才能和所分配的工作之间的不平衡，他们更喜欢在乡村漫步，从而让城市强加给他们的无聊甚至堕落的伪善和野心消失殆尽。”爱默生描绘的情境的确在我们这个时代重现了出来，就像在某种环保和生态运动中所表现的那样。爱默生在此看到了美国性本质的退化，我也从他的思想中寻找到了我自己关于虚无的理论支撑。

虚无的体验总是难以忍受的痛苦。人们在个体和社会两个层面来摆脱虚无。作为对“存在”决然的否定，虚无既可能被接受也可能被拒绝。一百年之后，爱默生的解决方法以最先进的形式出现了，在迪斯尼意识形态中。社群、社会结构帮助欧洲人战胜对虚无的畏惧，看清了方向，在美国，这种方法被置换成对人性共同的普遍精神的信仰。爱默生称这种本性为超灵（oversoul）：

我与人们生活在一个社会中，他们对我自己的思想负责，或者他们对我拥有的杰出特征表达出某种顺从。我看见了它之于他们的在场。我获得了一种普遍性的资格；这些其他的灵魂，这些分离的自我，再没有比这更吸引我的了……人们是灵魂最初教化的补充。年幼的时候我们极其渴望成年。人们在童年和青年时就理解了整个世界。而成年人由于更丰富的体验而发现了在所有人当中出现的同一性。人们自己通过非个性特征使我们熟悉他们。在所有的两人谈话中对于第三方和普遍性产生了不言而喻的关

系。那个第三方或普遍性不是社会性的，它是非个性的，是上帝。

除了这个普遍的人类本性或超灵之外，所有艺术和科学也都可以拿来比较：

所有伟大诗人都有一种人文智慧，它高于任何优秀的天才。作家、智者、党派精英、绅士，都无法替代人类。在荷马、乔叟、斯宾塞、莎士比亚、弥尔顿那里，闪耀着人文的光芒……灵魂高于知识，智慧高于作品。伟大的诗歌使我们感觉到自身的财富，而我们对于其作品则思考较少。对我来说，诗人与我们最好的交往结果就是让我们轻视他所做的一切。

这段论述看似有些矛盾，但我们应该把它当做一种超验的特殊形式来理解。爱默生对虚无的反应是假设虚无或超越代表一种寓居超灵中的普遍性。从此观点来看，即使最丰富的存在形式，在表现层面或现实层面，也显得贫乏和陈腐。

迪斯尼的幻想世界建立在同样的假设之上：虚无可以被阻止，至少是暂时的，如果你恰恰相信他所创造的“善良”结构的话。这不是积极意义上的欧洲社会结构，但如多尔夫曼和马特拉所陈述，在结构之中，压制的社会现实淡化到背景当中。迪斯尼的“善良”结构代表一种更高程度的想象现实，它诉诸我们的内在和普遍的纯真。迪斯尼栩栩如生的形象准确代表了被爱默生笔下的超灵所统治的其他现实——存在符号学的二次否定，此时幻象取代了虚无。早在1947年，罗伯特 D. 菲尔德在他的《沃尔特·迪斯尼的艺术》中表达了这种观点：

如果我们要理解沃尔特·迪斯尼艺术，我们必须彻底放弃这种观念，即音乐、雕塑以及建筑这些好的艺术是人类努力表达自身尊严的最终词语；必须抛弃它们仅仅是艺术的观念。我们必须清醒地看到创造性活动的整个新类型可能与我们的即时需要更一致，并意识到表达对我们而言比旧的原型模式更具深刻的文化意义。我们必须能自由地享受，至于到底是欣赏艺术还是参与某些形式的娱乐活动，我们并不在乎，那些娱乐活动某种程度上已经逃离了普遍认可的艺术范畴并受到质疑。

如果我们发现了潜藏在我们所有人身上的普遍纯真，就可能实现这一自由："无人不想永葆青春。我们总能回忆起孩童时光……我们只是出于保持尊严才暂时地拒绝变年轻，如果我们想进入迪斯尼的幻想世界就必须扔掉书本，毫不害臊地返回童年。"

返回童年是一种人类学现象，列维-斯特劳斯称之为"远古的幻想"(archaic illusion)。他在著作《亲属的基本结构》(*The Elementary Structures of Family*)(1947)中，提出孩童的思维组成了一种普遍基础，但凝结过程尚未发生。而成人思维建立的结构基础的组织和发展，仅仅是孩童思维中原初的、混沌的结构中的一小部分。每一种社会类型代表了一种选择，这是一个群体所追求的目标。成人思维根据群体的需要来拒绝和选择，而孩童思维仍然是多极的。因此可以说迪斯尼所描绘的正是这种融合的、"原始的"思维方式，它源于几种系统的巧合，源于从一种系统到另一种系统的持续摇摆。迪斯尼的想象准确地表达了这种普遍性。而所谓的原始思维在迪斯尼影片中如何表现，以及多尔夫曼和马特拉对此非常激烈地批评，这完全是两回事。按照列维-斯特劳斯的观点，原始社会不能与我们文化中的孩童比较。如果这样做，我们应该记起原始人类也有着同样的想法：他们认为我们很孩子气。不管怎样，迪斯尼在思想的远古层面操纵，这个层面是所有思想形式的汇聚地。我稍后将在讨论迪斯尼隐藏的图腾崇拜时再回到这个问题上来。

迪斯尼世界是美国文化对空虚体验引发的恐惧和焦虑的回应。它是对现实世界的反抗，在这个世界中，人们拒绝沙漠般的虚无体验，这个世界也许只能由观众来唤醒相似的、受控的情绪。在我们早期的例子中，米老鼠通过巫师的还原而获得拯救。如果歌德诗歌和杜卡交响曲中的故事发生了变化以至于米老鼠仍处于混乱、孤独的状态，那么产生的意识形态消息将是认可虚无。这种认可会伴随一种正在净化的或变形的对符号自我的回归。如其所表现的，迪斯尼生动的韵律诗是音乐视觉融合的符号体系，它竭力使我们忘记我们的存在情境之根。但我们还不能满足于对迪斯尼的符号学仅作哲学反思。让我们更仔细地分析一些现象，就拿影片《幻想曲》为例吧。

《幻想曲》以录影带的方式重新发行，最近获得了极大的商业成功。这一成功提醒我们迪斯尼生成的原创电影具有广阔的市场。早在二战期间迪斯尼就开始制作电影，这可使我们对电影的某些艺术方面可以进行评

论。1938年迪斯尼想要米老鼠重新登上舞台，此时迪斯尼已经制作了米老鼠、白雪公主并拥有自己庞大的工作室设备。在一次好莱坞聚会上，迪斯尼邂逅了列奥波德·斯托科夫斯基，这次会面产生了一个想法，即制作一部关于杜卡交响诗的动画《魔法师的弟子》，以歌德的叙事诗《魔法徒弟》（*Der Zauberlehrling*）为蓝本。因此最初的创作过程包含多样的媒介转向：从诗歌转向音乐，又从音乐转向图画。斯托科夫斯基建议与其仅使用杜卡的音乐诗，不如完全吸收各种艺术作品来制作一部影片。为了达成这项计划，迪斯尼和斯托科夫斯基邀请了当时的流行音乐记者、音乐学者以及都市广播剧的作曲家迪姆斯·泰勒。三个人一起聆听了大量的古典音乐，之后斯托科夫斯基准备监制选定的篇章。于是一部动漫作品诞生了，它的组成元素包括一套组曲（由斯托科夫斯基整理，巴赫创作的托卡塔曲和赋格曲）、柴可夫斯基的芭蕾舞剧《胡桃夹子》（*Nutcracker*）、杜卡的《魔法师的弟子》、斯特拉文斯基的《春之祭》（*The Rite of Spring*）、贝多芬的《第六（牧歌）交响曲》、蓬基耶利的《时辰之舞》（*Dance of the Hours*）以及穆索斯基的《荒山之夜》（*A Night on Bald Mountain*）中的片断，在舒伯特的《圣母颂》（*Ave Maria*）的高潮中结束。据斯托科夫斯基讲述，《幻想曲》主要是由没有受过任何音乐教育的人制作出来的。反而是热心的听众，“能够在音乐中发现被音乐学者忽略的深层次的表达”。

在影片各部分音乐之间，乐队布置为一道蓝色轮廓，这是为了安排让米老鼠在乐队指挥台上向斯托科夫斯基致谢。迪姆斯·泰勒将《托卡塔曲》和《赋格曲》的高潮描述如下：“一道电光闪过，可以看见指挥紧张挥动的侧影。最后一根弦。巴赫说话了”（Schickel，1968，p. 241）但是你也可以理直气壮地问：谁说话了？巴赫？贝多芬？斯特拉文斯基？答案是：不是他们之中的任何一个人，为了适合动漫的需要，制作人将他们的音乐作了彻底的大修改。《幻想曲》版本与原版牧歌交响曲完全不符，《春之祭》也与斯特拉文斯基的原创完全不同。斯特拉文斯基和很多作曲家的音乐都被运用到了影片之中，斯特拉文斯基是当时唯一在世的作曲家，是本该投诉的作曲家之一，可是他没有投诉。迪斯尼工作室给了他五千美元作为使用他乐曲的报酬。同时，迪斯尼说即使斯特拉文斯基拒绝拿报酬，《春之祭》也有权在任何情况使用：因为作品的版权属于一位俄国出版商，而在美国，这种可以保护此种权力的国际合同还没有获得批准。斯特拉文斯基被迫接受对他音乐的任何改动。迪斯尼宣称，斯特拉文斯基在好莱坞

观看这部电影时感动了。然而，斯特拉文斯基的“感动”却另有原因，如他在日记中所记载：“乐队变了，用了不同的形式，[这样]是为了演奏他们的滑音；圆号的声音（比原版）提高了八度，[节奏]的秩序也变了，最难的地方删掉了。这样做并不能拯救整个糟糕的演出。对于影片的视觉效果我不会说一个字，因为我不打算对这种显而易见的白痴举动作出评论。”

由于运用了更多的技术语言，因此《幻想曲》的“阐述主体”不是任何一位上述作曲家。那么，是斯托科夫斯基和他的乐队吗？有趣的是，表演者们被当做现实存在而展示出来，——即便他们的轮廓在昏暗的灯光下显得神秘。我们想起了瓦格纳，在他自己拜罗伊特的“迪斯尼乐园”里，要求乐队隐藏起来为的是制造出声音洪亮的印象。那么为什么在迪斯尼电影中音乐家们都是可视的呢？当米老鼠向斯托科夫斯基致谢时，这意味着对隐含的音乐“叙述者”或“阐述者”立场和自主权的强调。另一方面，阐述对象和阐述者，故事的主人公和叙述者都出现在同一画面。演说者迪姆斯·泰勒，直接通过叙述姿势向剧场观众致意，尽管他没有直接表现出来。这个事实将叙述情境变得更加复杂。影片中的这些直接的致辞与交往的意动功能相对应。同时，演讲的内容展示了元语言功能，因为音乐的符码指向那里：“现在我们将聆听一首带有明显情节的曲子。”

然而，也许有人会问，为什么只有言语和音乐层面的阐述对象和阐述主体突显出来？为什么漫画家或者干脆迪斯尼自己不出来？难道不是迪斯尼在影片中“说话”吗？如果想一下整个电影制作过程，这是值得怀疑的。在迪斯尼工作室，叙述的每个分支领域，是分配给一个有上百人工作的专业部门来完成的。电影成品总是一丝不苟的乐队合作的结果。当你看见迪斯尼工作室的结构以及等级分明的各个部门所组成的等级秩序中，迪斯尼自己是作为最高监督者（附带说一句，他穿着非常朴素）——所有这些会让人联想起福柯所描述的监督和惩罚体系的美国版本。《幻想曲》这似乎是野性放纵的产品，事实上却源于严密细致的劳动分配。因此，“迪斯尼”本性上是一种社会符号的“民间”现象，因为它的叙述者是一个匿名的实体。也许会有人好奇，这样一个生产体系如果需要依赖如此多的人和如此广泛的意见时，是如何在实践中凝聚在一块的？然而消息发送者的符码和渠道不是由电影本身规定的。

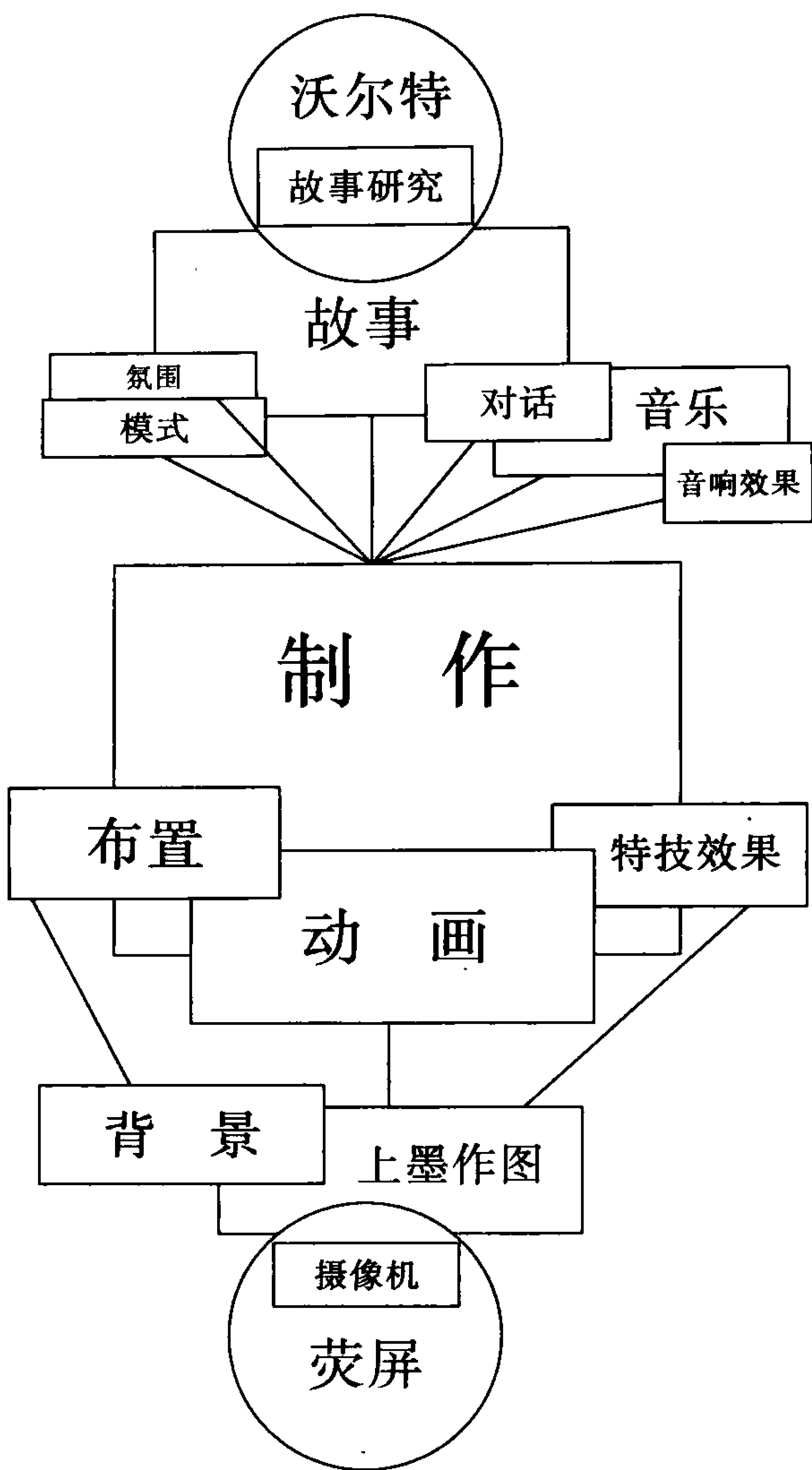


图 1

因此我们发现，迪斯尼的主体与海德格尔的“常人”完全吻合，因为工作室的所有工作都指向消息的假定接收者。什么是迪斯尼的“公众”?在意识形态层面，是占据了每个人内心的普遍的幼稚自我，是列维－斯特劳斯发现的“远古的人”。他不考虑社会性，仍处于先于阐述的自由想象的多态型层面。但在现实中，这种公众就是美国小镇的公民。

在工作室的策略会议上，对假设的接收者进行了很好的界定：他诚实，却缺乏耐心，他没有时间问太多的问题。迪斯尼喜欢能坦白地承认自己看不懂电影的观众。这样的接收者是即时的，因为这样的观众没有机会

思考荧屏上所发生的故事或者思考人物性格是如何发展的。当大屏幕上的幕布揭开时，就再也没有思考的时间。因此，动画只能符号地建立在预先存在的符码上，这些符码与消息完全一致，因为图画要人不假思索地接受，其难度要比音乐大得多。

接下来我从工作室引用了关于穆索斯基的《荒山之夜》制作的一个策略计划商讨的部分。穆索斯基的音乐已录制好，并且有了好几个动画草稿。这些计划将在会上作为配有音乐的静止画面而放映出来，以确认它们与音乐中的节点吻合：

B：我觉得它看上去挺好。

J：还有点不协调。

沃尔特：我们必须给观众更多的机会来理解荒山上发生了什么。现在的情节有些让人困惑。

D：如果你坚持一个简单的主题，比如让墓地精灵们出来而不是去镇上，那样也许会将之简化。

沃尔特：你的意思是小镇的问题？

D：是的。

沃尔特：它有点象征意味。我想看到的是善良的力量在一边，而邪恶的力量在另一边。还有比这更合适的理由吗？

D：嗯，魔鬼在空中召唤所有的精灵，又把它们从地面带走了。

沃尔特：一切事物都来源于小镇，是吗？与善良一样，都来自小镇吗？

D：对于小镇仅有的东西而言，音乐似乎太强了。似乎对我来说如果待在山上，表现出事物狂乱的情景以及狂风大作的天空——而不是剪辑成没有任何喧哗的平静的小镇——会更合适。

B：你对小镇之外的事物很感兴趣。

J：当精灵们从山上下来，我并不觉得小镇会平静。一切事物都是活跃的。百叶窗以及一切事物都像被施了魔法一样活跃。然后你来到小镇的尽头，这里是墓地，然后你跟在精灵的后边。我想一旦这些表现适当，一切都会很清楚的。

D：我正在想一种简单的方法。

J：我认为这种想法很好。

沃尔特：我认为你们也应该在精灵撤退这点上多花心思。魔鬼带走大山外面所有的东西，在我看来这毫无意义。（会上，当讨论到这个问题时，伴随而来的是沉默。一种不好的预感袭来，即一切想法与原本的内容不怎么符合。在对待主体的问题上似乎有太多分歧。气氛变得紧张。突然……）

沃尔特：如果任何人有任何想法，请说出来。如果你认为这个想法糟透了，那就直说吧。如果你认为需要加入一些东西，那是什么呢？

工作室这样的争论揭示出迪斯尼对于音乐和图画的态度。如果团队在创作《幻想曲》时考虑到迪斯尼对一些知识分子的认可（Finch，1973，p. 228），上文所引用的对话内容就不是问题。仍然，很悖论性地，音乐与图画最紧密的联系不是设计出来促进接收者幻想而是对幻想的限制。如果音乐是列维-斯特劳斯所说的“没有意义的语言”，那么图画将自身嵌入空虚的所指空间。

另一方面，迪斯尼想给人这种印象，即他的视觉幻象与音乐有机地紧密结合，就好像它们是音乐自然的、自动合法的涵义一样。因此，关涉到音乐，画面不再是对其的解释，相反，两者之间的联系更为密切——指示性关系。下面的对话，是关于斯特拉文斯基《春之祭》的动漫策划，非常清楚地表明了这种关系。工作室决定，尽管斯特拉文斯基想要描绘一种异教徒的仪式，而在音乐中，却要表现出人类失去控制原始自然的力量。因此，工作室将之替换成了另一情节，并用斯特拉文斯基的音乐来描绘地球的演变和生命的起源。

H：这儿的音乐有点长。

沃尔特：……在这里，我想看到一种轰动的爆炸。

A：恐怖的爆炸……

沃尔特（将连续镜头与他所看见的比较）：这正好适合一个T型物，不是吗？恐怖的斯特拉文斯基会认不出他自己。（音乐中发出巨大的碰撞声）哦，老天！真棒。我们可以按照自己的喜好来表现。

A：的确很漂亮，一切都平静下来，你感觉像流星闪过。

H：镜头可以拉回地球，观察万物涌动，产生蒸汽。

A：火光和熔岩滑入大海……这一点很形象……这是大致的东西……

胜利者……熔岩现在全部凝结。

H：有些已经剪掉了……这是暴雨前的平静。

沃尔特：是风……

J：风浪效果……

D：大风和暴雨……

H：水喷得很高……

J：破坏性极大……

A：浸湿了悬崖！……

B：巨石坠落下去……

迪斯尼评论员罗伯特·菲尔德说："斯特拉文斯基也许不会那样来看待，但他逃脱不了使其他人有这种眼光的责任。这首先都是由他的音乐引起的。即便是关于恶霸的想法也是源于一些进攻性强的音符，一段刺耳的乐段也许来源于一些特殊的乐器，这就在人们目前平静的心灵中激起了一种潜在的反法西斯情绪。在此情况下，接下来暴君的垮台就是一种不可避免的续篇——既是音乐中也是现实生活必需的。"（1947，p. 167）菲尔德的评论也针对另一个问题，这在电影片段如《魔法师的弟子》和贝多芬的《第六交响曲》中是很明显的。即在迪斯尼的故事研究小组创作了新角色之后，怎样把它变成一种可视的角色出现在荧屏上呢？所指怎样找到正确的能指呢？叙述故事里的主人公怎样成为一个可察觉的符号呢？存在就是被感知。这在迪斯尼世界就是真理，现实生活中同样如此。主角必须完全可视，因为观众没有时间思考角色的发展。就在角色第一次出场时，每个形象的身份就必须清楚；每个形象必须有独一无二的性格。这种明晰作为无数先前草案的结果，在定稿图样中必须完全具备。

从符号学意义上讲，涉及的是行动现实化的过程。在音乐电影中，视觉行动者和音乐行动者之间的关系更加复杂。因为图画必须与听众脑海中已形成的形象一致，听众脑海中的形象又是由音乐唤起的。条件是听者具备一定的音乐素养且了解贝多芬和斯特拉文斯基。而对那些缺乏这些能力的人来说，只有当观众看见相应的动画形象时，音乐才能在他们心中留下印象。在瓦格纳看来，将神话故事"行动化"大部分是由音乐主乐调来完成。在迪斯尼看来，作为可视图案的神话可以激活音乐。用这种方法，迪斯尼迫使观众将这些牧歌式交响乐的主题行动现实化，有半人马怪、宙

斯、火神、酒神，魔法师弟子米老鼠以及《春之祭》中具有进攻性动机的角色雷克斯暴龙。

相应地，迪斯尼的视觉行动者可以代表不同于音乐的叙述模式。根据弗莱的理论，如果叙述中的行动者高于我们，并且实施的是超自然的行为，那么故事讲述模式就是神话模式；如果行动者的情感和行动与我们处于同一层面，叙述模式为现实主义；如果行动者在社会和道德地位方面比我们还低下，叙述模式为荒诞型。在迪斯尼牧歌式交响曲的动画中，可以发现对应于这三种类型的行动者的视觉形象：宙斯和火神（神话层次）；女孩和半人马男孩（现实主义层面）；飞马、小驴、酒神和爱慕（喜剧-荒诞层面）。在影片《魔法师的弟子》片段中，只有最高级（魔法师）和较低级（米老鼠）出现了。

迪斯尼的一个典型特征就是在每一部电影中，有一个元素将叙述行动化，音乐和图画都与观众的现实世界相联系。行动化过程通过一些细微的成分来调动观众的情感使观众与表演认同。例如，在《春之祭》中，蜥蜴妈妈温柔地将她曾丢失的幼崽护送回家；在《胡桃夹子》中，海底世界中的金鱼向观众抛媚眼。

根据萨特的理论，"想象的意识总是关于某物的意识。"与之相似，迪斯尼独特的能力在于准确地通过某些具体图像，来实现自己的幻想，作为行动的原则或具体的逻辑。因此应该审视特定场景中的一些问题。下面我们将分析为什么迪斯尼的《幻想曲》从来没有被人无争议地认可。迪斯尼自己甚至说即使再有此种机会，他也不会制作或重新制作这部影片。芬奇（Finch）说，"《幻想曲》这部电影，优点多，缺点也多。"（1973，p. 243）著名的建筑师弗兰克·劳埃德·赖特认为制作图画音乐的想法是无意义的。尽管一些电影必然与制作的特定时代有关系，但《幻想曲》在音像市场的巨大成功表明了它具有一种超越创作时限的普遍性。的确，看《幻想曲》时，人们也注意到传媒在过去五十年所取得的进步微乎其微。下面的分析也许能揭示对这部影片的批评视点。

《胡桃夹子》套曲

从柴可夫斯基的芭蕾舞剧中，迪斯尼选择性地表演了"糖果仙子之

舞”、“中国舞”、“长笛舞”、“阿拉伯舞”以及“花仙子华尔兹”。这种音乐选择已经暴露出一个基本问题，这一问题与音乐和图画的合成有关系：音乐中处于次要地位的部分在电影中成了主要部分，而相反的，音乐中的主要部分在电影中成了次要部分。

“阿拉伯舞”的背景是一个视觉效果很好的水下世界，在某种方式上它也与音乐的主要颜色和节奏相对应。但在这个背景中，观众的注意力转向了次要的音乐点缀，它通过金鱼突然猛冲的动作来吸引观众。同样，在“糖果仙的舞蹈”中，将一种从属主题的递降旋律弄得像人类在叹息，通过斯特拉文斯基的指挥而进一步强调，以延长这种表现形式。这种变化自然是迪斯尼“行动化过程”的一部分，而对一般的听众而言，音乐只是认同的对象。但是，柴可夫斯基的音乐是为芭蕾舞而制作的，因此应该表达出人的身体节奏。正是那种准确的“动力”能量将柴可夫斯基与其他平庸的芭蕾作曲者区分开来。在他的芭蕾中，身体的动作深深地刻在音乐中了。通过以下来自《天鹅湖》的例子可以很好地阐述出来。《天鹅湖》包括一套关于人类身体的典型节奏的组合。



乐谱 2

《魔法师的弟子》

保罗·杜卡的音乐诗《魔法师的弟子》（1898）被当成了叙述音乐模式的范例。尽管被问题化了，它还是这样出现在卡罗琳·阿巴特的文章《魔法师说了什么》中，这是他的著作《未唱出的声音》（*Unsung Voices*）中的一个章节。比较迪斯尼版本与歌德的叙事歌谣《魔法徒弟》，不同的是，后者的故事底本可以追溯到远古时期，而前者除了米老鼠和魔法师的

故事之外，它还嵌入了另一故事。在这个嫁接上去的故事中，米老鼠不满足于仅是对扫帚的控制和为它的魔法师傅打水。相反，米老鼠把自己想象为世界的全能统治者，甚至使用可以让星星偏离轨道的魔杖。这个补充的故事是迪斯尼对重复音乐的回应。与拉威尔的《波列罗舞曲》(*Bolero*) 相似的是，杜卡的作品包括了韵律固定音型的渐进过程。这些重复在视觉上不久将使人生厌。因此，音乐必须借助其他手段来描述，如嵌入的故事，那可以将观众的注意力从单一的节奏中解脱出来。在歌德的版本中，叙事歌谣第一节诗后面是徒弟念的魔咒，米老鼠在影片中反复念到："听吧！听吧！汉斯！优美地展现你有灵气的办公室吧！苦差，直到水变干净，把水缸装满让水从中流出来！"在音乐中，咏唱有自己的主题。在迪斯尼影片中，咒语的重复强调魔力从发送者（魔法师）转向主体－主角（米老鼠)；师傅的帽子是这种力量的象征，是魔法的标志。而米老鼠不久便暴露出了它是一个有过错的英雄，因为，在影片中，就像在歌德的民谣中一样，师傅不久回来要求他的合法地盘。在魔法师回来时，一首新的赞美诗使场景平静下来，这也是诗歌的结尾。只有这最后一首赞美诗的引号表明词语是从魔法师的嘴里说出的，"扫帚，离开这儿吧！到那边的角落去吧！小鬼，躺倒一边去！"

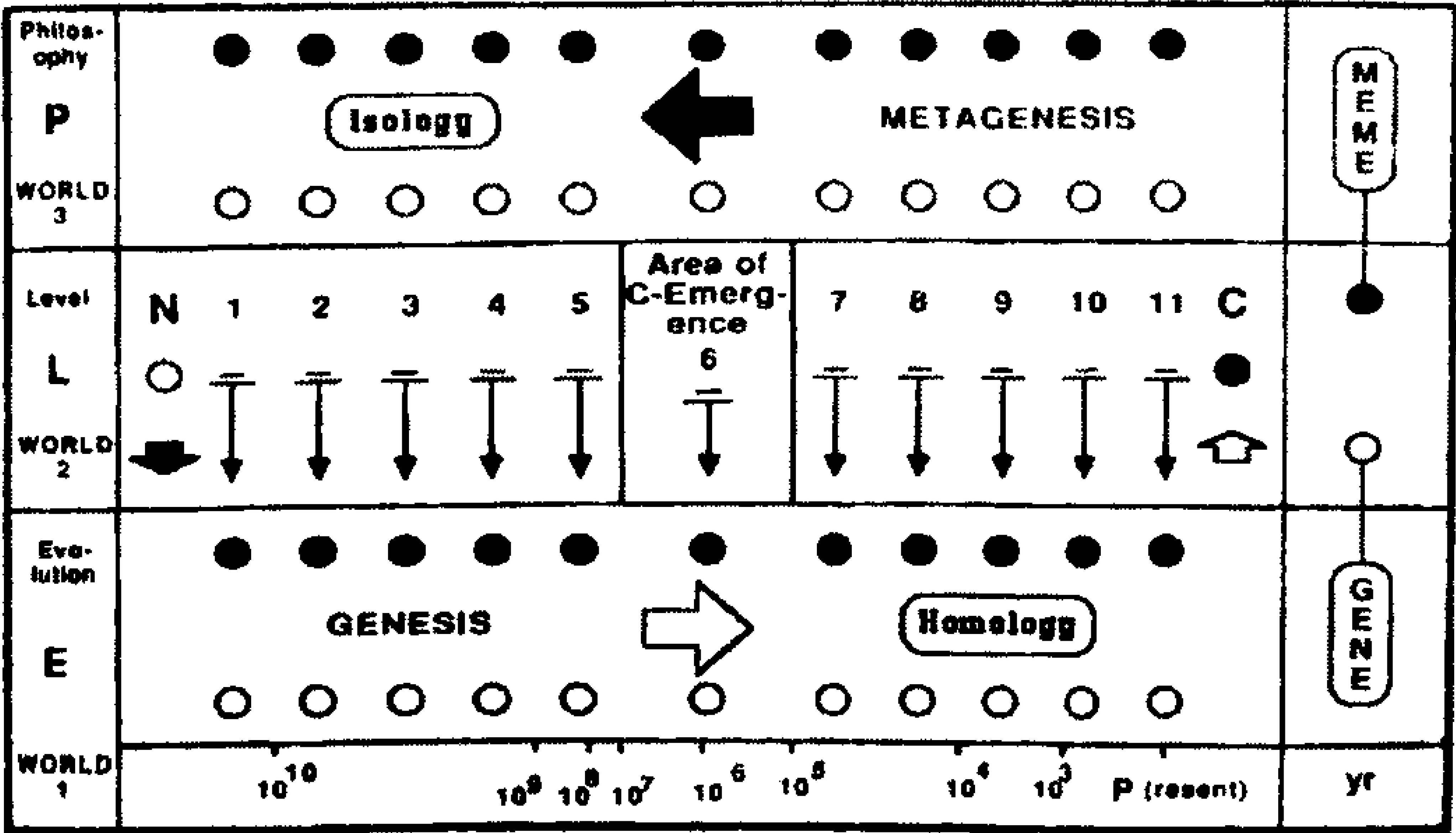
阿巴特认为杜卡乐章的问题准确说在于最后的评论，它侵入故事之中就好像一位看不见的叙述者在说话，这位叙述者的在场仅仅由引号暗示出来。魔法师发言之后，叙述者还会加上"他说"。因此，在故事中，有第三个看不见的人，他隐藏在故事后面，但只在最后才进入故事之中。杜卡音乐缓慢的尾声中，中心主题变形地返回，与阿巴特观点中没有说出的词语相一致——无法听见的"他说"——看不见的叙述者说。迪斯尼或许提供了一种更好的解释，如让音乐的尾音来描述悔改的徒弟，最后一节的最后和弦与驱逐米老鼠的魔法师的义愤相匹配。迪斯尼版本没有第三个叙述声音；然而，这种缺陷通过整个故事转向米老鼠的视角而获得改善。

《春之祭》

斯特拉文斯基的芭蕾动画版带来了新的问题，其中最为重要也许要算时间的压缩和加速。在所有迪斯尼影片当中，人们期待事件的步伐加快，

否则观众就会厌倦。在迪斯尼电影中，我们发现了关于美国速度和效率的神话最明显的样本，因为任何到过美国的人知道没有哪个地方能像在这片陆地一样，人们会如此平静地处理日常琐事，在这广袤的土地上，人们产生这样一种情感，即他们有无尽的时间来随意支配。为了与美国人“忙碌”的感觉保持一致，在斯特拉文斯基《祭》的迪斯尼版本中，地球的前历史时期被缩短成几分钟。为了分析《幻想曲》这个乐章，首先了解一种适用于这种分析的符号学方法是有用的。

德国学者瓦尔特·科赫，被称为“进化文化符号学”的缔造者，他发展了一种关于“文化基因”（memes）的理论。作为最小的、能自我生成且反复出现的记忆单位，文化基因对于文化进化的重要性相当于基因对于生物生命进化的重要性，他在基因/文化基因理论的启发下提出了关于地球上生命的发展，如下图所示。



Philosophy world：哲学世界；level world：等级世界；evolution world：进化世界；isology：同构体；metagenesis：原初起源；meme：文化基因；gene：基因；area of c—emergence：分类出现域；genesis：起源　Homology：同源体。

图 2　科赫的理论：关于基因和文化基因的进化（W. A. Koch，1986，pp. 12－16）

可以某种幽默的方式将迪斯尼关于地球进化的故事看做是科赫理论的图解。两者唯一的区别在于，在《幻想曲》中，即使是恐龙都好像是专门针对某些功能的文化基因。

无论如何，时间压缩和加速的问题与我们当下视觉转向的文化有着深刻的联系。不久以前，法国院士勒内·于格在他的《与视觉艺术对话》（*Dialogue avec le visible*）一书中就提到在图片时代，节奏的巨大加速在交往中是如何发生的。这种加速的高潮在当代音像艺术中已经实现，它主

要通过加速画面的闪烁来推进情节发展。即使是《幻想曲》的音乐剪辑似乎也是完全合理的，因为音像是一种可以重复生产的产品。接收者打开音像，可以一次又一次沉浸到迪斯尼《幻想曲》中的世界。相反，斯特拉文斯基和贝多芬音乐最强有力的效果在于这样的音乐只能听一次，然后一天、一周甚至一年之后你才能听第二次。如果要产生这种效果，音乐必须拥有某种更多的东西，还伴随着只有在长时间的稳定累计发展之后的高潮。在我们的时代，要获得无穷、无限和永恒的印象，不再需要听六个小时的《帕西法尔》了。只要一按键，就能随心所欲地反复多次获得刺激。

《牧歌交响曲》

贝多芬《第六交响曲》的迪斯尼版本显露出在音乐和图片兼容方面的问题。两者之间最关键的联系是故事声音，即属于视觉叙述的故事世界的声音。例如，圆号发出的代表半人马怪的信号与贝多芬音乐中的牧羊曲相比较；宙斯的闪电与定音鼓相对应；乡村舞蹈与第三乐章的“民间”音乐相对照等等。在这些乐章中，把音乐和画面调动成完全的统一。但更宏伟的乐段是非故事的：它是严格的背景音乐，并不产生或者发生于故事的世界，而仅仅营造故事的基本氛围。

《牧歌交响曲》的迪斯尼版本中栩栩如生的形象与贝多芬原创音乐类型的出发点完全不同，但它在这个新版中却过之而无不及，将迪斯尼神话推向了极致。迪斯尼的版本带着呼唤立体艺术和象征绘画的颜色，来重建古代阿卡迪亚的神话体系。从水面升起的那座岛屿，与柏克林的《死亡之岛》（*Isle of the Dead*）相似，调色板将人们带到高更的塔希提异国情调。

迪斯尼的神话体系具有特别的功能，将之与同样创造了完整的神话宇宙的瓦格纳对比，或许更能看出来。在《尼伯龙根的指环》及相关作品中，神话的任务就是将叙述从现实主义中分离开来并将它上升到一个普遍性层次，因此瓦格纳试图将欧洲社会典型的结构体系否定。然而在迪斯尼的体系里，神话的功能使得观众转向整个新世界的外在“异主题”，在这个世界，到处是完整的和谐，由迪斯尼的造物主维持着。从空虚的美国社会转向另一个宇宙，这个宇宙不是对虚无的积极否定，而是虚无压制的对象与其替代物。迪斯尼世界表面上实践了爱默生支持一切存在的超灵原

则。在迪斯尼看来，超灵自身是历史的真实行动者，就是叙述者。按照爱默生的观点，只要那些懂得普遍思想的人才能理解所有存在之物或者有所为之物，因为超灵是唯一的、真实的行动者。准确说来是普遍的性格赋予了个体人格和事物以价值。所有对远古时期金字塔、古代城邦和遗失珍宝的探究都表面了这种去除野性的和不可知的“彼时”和“彼地”的欲望，并代之以“此时”和“此地”的范畴。

迪斯尼准确地瞄准了这种置换，因为他的目的就是赋予远古人性化色彩。贝多芬交响乐的缓慢乐章中半人马女孩的调情也许就是迪斯尼这方面努力的最好例证。爱默生理论的关键点是存在于生命时刻与历史年代之间的联系。一切事情都倾向于短暂，没有时间不与我们自己的生命过程发生某种程度的关联（p. 126）。这里迪斯尼实践了爱默生的哲学，以他的一个基本理论，准确说来是时间的压缩和加速，这是美国有删节的文化标记。“经典阐释”的思想——大部分文学作品被缩短了，且以卡通的形式显现给忙碌的公众——这在任何其他文本中是不可能的。从音乐的观点看，删节在《牧歌交响曲》的迪斯尼版本中达到了最具灾难性的后果。只有程式化的农夫的节日和雷暴逃脱了剪辑，但在其他部分中，第一章节的发展部分整个地被删除了。缓慢乐章的牧歌式的欢欣比原来的长度缩短了一半多——当半人马厌倦地打起哈欠，音乐就结束了。终曲最糟糕。主第九弦的宏伟高潮完全平庸化了，因为在电影版本中，它们发生得太快而无法成为严格音乐意义上的高潮。

交响曲第一乐章最令人震惊的特征就是它极为冗长。据我所了解，没有任何古典音乐作品首先重复十次相同一个小节的主题，然后重复 36 次，没有变化，除了和声内容中的细微区别之外。迪斯尼通过让飞马不断地驰骋，来阐释这些乐段。在半音阶的暴风场景之后的全音阶的兴奋，如被拯救者的“感恩曲”在宙斯转头和瞥向一边时找不到适当的视觉内容，就如同这种观念本身的机智有趣一样。当音乐中一种全新的行动者出现时，在视觉叙述中也应该发生这样的变化。

基本说来，所有迪斯尼的动作图片都要处理人和动物之间的交往，处理两者之间一切中介形式。然而这种交往并不总是如同《幻想曲》中米老鼠问候斯托科夫斯基那样直接。大多数情况下它总是以图腾的形式出现。这种人类学现象意味着某种特殊的动物成为图腾，或者与人为善的、保护人类的动物。一个印度部落会称自己为“海狸”，因为在其神话学中，这

种动物被赋予了英雄的角色。相对应，竞争的部落可以成为“熊”。在最极端的形式上，图腾比个人、群体或者图腾所代表的其他事物更重要。涂尔干举了战争中为旗帜而战的例子：在战场上，这种象征的人工制品比它代表的事物更重要。(引自 Lévi-Strauss，1969，p. 22)

迪斯尼的宇宙大部分依赖于图腾关系。如果美国文明建立在虚无现象的基础上，那么图腾必须补偿社会结构的缺陷，如欧洲盛行的那样。首先，迪斯尼电影的纯粹视点建构了一个图腾事件。米老鼠和其他迪斯尼主角的心理活动在普通美国人能与其认同这个意义上是具有表演性的。在这种情况下，图腾关系在阐述者和阐述对象或者传达者和接收者之间获得。并且，电影往往在阐述对象层面表现图腾主义。在《牧歌交响曲》中，一对飞马夫妇和它们的马驹——完美婚姻的标志——适用作半人马女孩和男孩和它们群体的图腾。在电影《胡桃夹子》中，中国、俄罗斯的蘑菇和金鱼变都形成了图腾动物，它们与在《时辰之舞》中交战的鸵鸟部落和河马部落一样，相同的还有《春之祭》中的恐龙战士。

列维-斯特劳斯认为图腾崇拜以及原始或野性思维都是普遍现象。迪斯尼影片证明了这一说法是正确的。如果迪斯尼代表了美国性的哲学本质，并且设法将人类存在境况的基本经验视点“普遍化”，那么毫无疑问，迪斯尼电影的成功已经超出了美国的范围。研究迪斯尼的正确方法不是从某种道德符码的立场来反对这一影片，而是从哲学、人类学和符号学意义上来解释迪斯尼电影。

第二十二章“……你找到了正确答案”

——一段广告片的叙述学分析

广告表现了哪种类型的交往呢？根据罗曼·雅各布森的经典图式，广告是一种强调接收者的交往，也就是说，广告实行的主要是意动功能。“意动”这一术语意指改变或者控制接收者行为的欲望。（政治家在民众集会上的演说也许就是一种实践意动功能的范例。）按照雅各布森的看法，每一种交往都是有意向的，因此可能强调交往链六个组成成分中的任何一个，强调成分的不同则产生不同的交往类型。但是强调其中的一项功能并不意味着其他功能不起作用。相反，其他功能仍然处于交往的背景之中，正如我们在模态分析时的举例。例如“意志”（will）——此时，是影响接收者的“意志”——可以在不完全否定其他诸如“知道”（know）、“能够”（can）、“必须”（must）、“相信”（believe）等模态性的条件下得到强调。但是，目前的广告理论，只有一种主导功能——就是把产品强塞给顾客。尽管已经发展了更多细致的影响消费者的理论形式，但广告话语的基本真理仍然是意动性，与政治话语一样。政治话语唯一的真理标准是民众是否投他一票，而广告的唯一真理标准是顾客是否买上市的产品。

人们也许还会意识到广告过程中起交往作用的情感功能，情感功能从发送者——情感功能的最初拥有者，转向接收者。广告发出者（发送者）的情感对于广告过程中的交往而言并不重要，重要的是接收者受到刺激后产生的情感。这些最后当然只会积极地面向销售对象，而不会对所有同类

产品惺惺相惜。情感世界的关键来源于广告人对个体价值模式和群体价值模式是否了解，那些模式是否能够按照格雷马斯的方法运用生/死、自然/文化的范畴或者其他一些标准来阐明。换言之，广告话语必须穿透自然世界（大部分是无意识的符号过程）。并且，广告必须将自身装扮成有说服力的话语，并且尽可能将自身表现得与广告的对象——消费者——所生活的"自然世界"象似。象似性是广告概念的基本符号——其实，不仅仅是象似，还是有魔力的、神话般的象似。广告努力融合人类行为和思想的普遍性，因此广告性质的指示性转换就不为人觉察，就好像它是通过"现实"的经济世界中的接收者而产生的。

尽管广告商试图带上此种面具，但消费者针对符号关系的游击战已经拉开序幕。消费者已经善于揭示广告提供的象似-指示性的幻象，并且这种能力源自消费者意识到了广告这种话语的本质。媒介已经成为了讯息，意味着消费者不再关注广告是"什么"，而是关注广告的机制或者广告"怎么样"。在开始思考广告的内容之前，人们已经在迅速地对广告话语讯息进行分类。

作为符号学家，我对下列问题没有任何立场，即我们是否应该用自己的知识来帮助广告商走出困境，或者让他们就自己所回避的问题进行协商。私下说，广告激怒了我，特别是其在古典音乐领域的运用。另一方面，作为科学家，我很审慎，无法采取一种道德立场。首先，我不是经济学家，因此无法与权威讨论突然叫停广告将产生怎样的后果。第二，可以立案支持即便是最讨厌的广告。例如，他可以有理由说广告至少可以使一些人——即艺术在其生活中一般不起作用的人——接触艺术。（提出这个观点代表了电影《莫扎特传》的立场，电影《莫扎特传》与面向大众的莫扎特营销没有什么两样。）我不是去考察这种价值论，在此，我将介绍一些工具，广告商也许可以用这些工具来开启职业的新维度。我不是广告学专家，但接下来我将试图从符号学家的角度做一些描述（如果我还算这方面的专家的话），从此种理论的原点出发来进行分析。

广告通过能唤起某种情感的符号来起作用。可以用两种符号理论来分析这种符号过程。如果主要研究广告本身的符号体系，那么皮尔斯的"现实主义"（realist）符号理论也许最为恰当。但是，如果兴趣在于这些符号背后的表意结构，那么巴黎学派的符号学理论将更有用，因为它本质上更具有唯名论的特征。依我看，第一种方法的危险在于会导致繁琐，导致意

义的行为主义和情感现象。不幸且特别的是，当它受到大众媒体的欢迎时，符号学研究也往往采用这种形式。例如，在一个关于符号学的丹麦教育影片中，你会看见一系列意象，其中的演员们用面部表情来突出各种情感，而叙述者则辅之以言语表达进行阐释，因此面部模仿就是一种符号。然而如果脱离语境，这种模仿则表现了一种最繁琐的心理－符号学形态。但是许多人认为所有符号学都处理无聊的问题，而事实上，真正的符号学家试图揭示这种繁琐的符号背后的复杂体系和多元价值观，就如同它们也解释某种作为符号的对象，而外行人决不会如此理解一样。例如只有通过外显的、浅薄的乔装符号（国歌、国旗）而非平凡的无乔装的符号，才能突显民族主义。

这些观察法在广告符号学领域尤为恰当。当天真的接收者将广告作为"真实的故事"来体验的时候，符号学家则会被广告符号的任意性和人为性所吸引。从俄国形式主义者如鲍里斯·艾肯鲍姆（"果戈理的《外套》是怎样写的?"）和马雅可夫斯基（"如何写诗"）开始，符号学的一项关键任务就是拆解符号对象，以便察看符号运动的复杂体系。相反，法国学者，如罗兰·巴尔特，则关注广告是怎样成为一种神话话语，其内容是某种意识形态。广告研究的一项任务是揭露隐藏的意识形态，并且揭示广告行为作为一种社会力量是如何起作用的（艾柯）。在这种情况下，符号分析具有了一种解放的功能，这点是不容置疑的。另一方面，这种额外的符号兴趣会限制人的能力，即将符号分析延伸至一些逻辑结论。鉴于在神话符号分析中，展示纯粹的反对或者判定对象中的"符号方阵"的功能方面已经很充分了，故真正的符号学家想更深入地穿透对象的结构。完全不同的符号学另一端已经使之成为可能，那是一种极为严格的形式方法论。

然而对我而言，在极度科学和极度民粹的方法之间还有一个领域，在此领域中，当面对诸如我们自身的问题时，符号学家能够进行分析。符号学家只是运用合理的推断，选择那些合适的工具来分析特殊的情境。这就是接下来我将继续讨论的方法：用格雷马斯的方法来分析广告。

"发泽"巧克力棒广告

我选了发泽（Fazer）糖果公司为四种新的巧克力棒所作的广告作为我

的研究对象，这种产品是1989年秋引进的。更特别的是，我将从这个广告活动中集中选取一段45秒的电视广告。对符号学家来说，研究商业电视已经足够了，然而如果将电视广告与广告活动设计者的目标联系起来考察也是很有趣的。将广告活动的“目标文本”与电视广告“文本”（广告本身）做一个比较，可以看出：成品——广告自身的符号意义比广告商的特殊目标和特殊要求复杂得多。考虑一下广告的全球社会符号环境，如上所述的发泽巧克力的广告环境，可以决定后者的目标如何在电视广告中实现。当然，广告活动的所有八项目标并不直接置于广告之中，展示广告的“结构性”和有说服力的意向将会降低广告的效果。因此，只有从最粗略的意义上看，这些目标才可被看做一种“生成方案”，或者被看做正在讨论的广告的基本同位素。如此，广告活动所规定的目标成为了如格雷马斯的神话行动元模式所体现的符号行为的一种路线图。众所周知，这种模式包含六种角色的双向对立：发送者/接收者、主体/对象、帮助者/反对者。我们感兴趣的是广告活动如何将这些角色为产品自身的目的所用。

广告活动之中叫做“出发点”的章节这样陈述，“巧克力条市场目前由瑞典马拉布（Marabou）公司所掌控，它占了整个市场的三分之二。剩下的市场份额中，与巧克力棒相近的产品是瑞士三角巧克力。”而“目标”的章节中开篇是这种纲要式声明，“要将发泽提升至芬兰巧克力棒领域内杰出制造商的层次，就意味着我们必须从马拉布那接管市场。”在我们的模式中，“出发点”的言论决定行动元的“对手”—— 马拉布巧克力与瑞士三角巧克力——并且要注意到这里面，前者拥有此领域（也即市场）中行动主体的“价值对象”。在符号学理论中，每一个行动的分离点包含两种基本情形。首先，主体拥有对象或者与有价值的对象相连接。这种情境可用下面的逻辑符号来表现：S∧O。在此例中，如果主体（发泽）已经拥有对象（“巧克力棒市场”），那么情境将表现出“存在”（being）的基本模态性且不需要任何行动。不幸的是，情境是主体（发泽）的对手马拉布公司拥有市场（S2∧O），这就导致了S1∨O的情境，即主体S1与价值对象O分离了。这就是每一个行动和故事的基本操作目标：消除分离，获得连接。因此，“叙述方案”的出发点是行动，或者是“做”（doing）的基本模态性。

除了“存在”和“做”的基本模态性之外，还有五种附加的模态性，它们更密切地决定和标出存在与行动的性质。在格雷马斯理论中，这些模

态性是“意志”(will)、“能够”(can)、“知道”(know)、“必须”(must)和“相信”(believe)。因此，上述广告叙述的最初运动可以用下面的图式来表现：

E (dys) (S1∨O) & (S2∧O); F (v) (S1/ (S2∨O)) & (S1∧O)

这个图式可以这样理解：存在(E)的主体S1(发泽)处于焦躁状态，一种总体的不适状态。焦躁涉及一个关键的情感范畴——“胸腺”(根据格雷马斯理论)，焦躁就是与其对立的状态。主体S1是焦躁的，因为它与价值对象O(巧克力棒市场)分离了，又因为主体S1想(v=vouloir)做(F=faire)一些事来使主体S2失去或者离开(∨)价值对象O，并使得主体S1与价值对象连接(∧)。

读者会问，这种复杂图式有什么用呢？当发泽宣称想拓展自己的市场来损害马拉布公司的利益时，所有这些还不清楚吗？符号学家会回答：不清楚。为了能够细致和客观地研究这种看上去简单的行为话语的所有联系，必须用一种脱离日常经验的“中性的”元语言来描述事件。这种元语言使学者从广告话语向符号分析的公正立场转变，向一种全然不同的概念之网转变，后者所涉及的定义显现出新的联系。这些新联系，用理论元语言表达出来，揭示出相关分析对象的方方面面(此处，指发泽的广告活动)，从而让无知或简单的方法销声匿迹。

下面我们继续对分析对象进行符号学揭示：

“发泽生产传统的巧克力，直到今天还尚未生产巧克力棒。包装成巧克力棒，在某种程度上更代表了一种欧洲的形象，它涉及整个国际市场。发泽的巧克力棒将同时以四种不同的系列样式发布：蓝色装、艺妓装、深棕装、松脆装……深棕装和松脆装是新口味；蓝色装和艺妓装已经为顾客熟知了……蓝色装和艺妓装拥有它们自己个性化的概念和产品形象。”

在整个纲要性的陈述中，辅助性的对象，或者工具，取决于上述连接能否得以实现。很奇怪的是，格雷马斯的神话元模式没有考虑此种辅助性的对象。其实在许多故事中，这种表层的辅助性对象可以视为特定对象，甚至比特定对象更重要。在此案例中，我们分析的符号对象就是辅助性的——发泽的巧克力棒，而不是企业的主要对象——“市场”。我们用符号“O”来显示，并为辅助性对象保留小写字母“o”作为逻辑符号。让我们来分析另外一个相关例子。在瓦格纳的《尼伯龙根的指环》中，对象在正确意义上说就是“力量”，能主宰世界的力量，这是沃坦和季比芬格族都

渴望得到的东西。指环是一个有魔力的东西，通过它能获得力量。因此，瓦格纳的四部曲中在指环上花的工夫多于对力量的寻求，尽管后者是行动的终极目标。同样，发泽和马拉布公司并不是为了巧克力棒作斗争——也许这两个“主体”对于巧克力棒根本就漠不关心——他们的目的是控制市场和获得利益。

就像早先提到的那样，巧克力公司和其广告策划的真实目的是不能暴露给接收者的。而且，必须以一种全然不同的叙述方案将之伪装起来，只有广告的设计者、符号学家和某些社会科学家知道这种叙述方案表现了“好像”/“非存在”的范畴：看起来像是某事，却并非真的是，也就是说，是“谎言”。从行动主体 S1（发泽）的立场看，情境涉及“好像”/“非存在”的真实范畴，准确意义上说这就是目标。这种议程的真实设计不应该被人看见，它属于“秘密”的范畴。根据我们是从神话行动元模式还是从接收者的视点来看问题，我们在格雷马斯真实方阵中获得各种真实价值。也许“非象似”/“非存在”的范畴，或者非真实的范畴，将与我们分析的最终结果等同，在分析中将证明了目标（“存在”）和工具（电视广告或“好像”）完全是人为的、任意的产物，这些我们都可以排除不管。换言之，在“象似”和“存在”的层面上，分析过程中我们“取消了”对象。符号学分析揭示了“相信”的模态性是不可能的，这种模态性建立在无知或对“知道”的模态性进行否定的基础之上。这就是为什么符号学家因对人们普遍具有的根深蒂固的思想进行颠覆，而经常被贴上无政府主义或偶像破坏者的标签。

关于辅助性对象（巧克力棒）的一个更贴近的定义告诉我们，辅助性对象大多数情况下与“知道”的模态性一起运作，特别是与作为对立面出现的新的/传统的一起运作。在这四项辅助性对象中，有两项被冠以传统的名义（蓝色装和艺妓装），有两项需要接受的是全新的（深棕装和松脆装）。至于“知道”的模态性，可以说，对象所包含的“知道”越多，就越发出人意料；它所生产或包含的新信息越多，对我们而言，就越不熟悉或者说传统性就越少。那么为什么这两个极端——新的和传统的——被人刻意列人手中的产品目录呢？答案在活动议程计划的第三点所列的目标：“给产品提供蓝色和艺妓的形象，带上年轻活力的特征，而这样的话，人们就不会怀疑它具有基本的现代概念。”因此，主体（S1）一方面想要向接收者（顾客）表现出捍卫旧的事物，另一方面“展示发泽巧克力棒跟同

类产品相比，同样甚至更加具有现代性、国际化的特点。”在众多的命名中，“现代性”、“国际性”、“欧洲人特征”都是“知道”这种模态性的积极价值观。

事实上，“知道”/“不知道”或者旧/新的复杂同位素也只出现在电视广告的言语文本当中，作为一个整体成为公司的箴言：“选择发泽，选择对的。”对这句箴言的正确解释预设了另一个潜文本的知识，也因此预设了某种广告能力。这个潜文本是发泽公司的早期格言：“当你想要好东西时，找发泽吧。”在后来的广告中，如我们所关注的，这个句子压缩成一个词，一个神秘的且有魔力的词——“发泽”——伴随着“正确的”（“好的”）选择。因此，两个口号中就获得了一种指示联系：前者，句子直接与“意志”的模态性相联系（“当你想要好东西的时候”）；后者，与“知道”的模态性相连，在此基础上，从所有可能性中做出了对巧克力的正确选择。就像我们将要从广告片的分析过程中所看到的那样，即便是这种表达也包含了复杂的同位素性质：受到了“优质巧克力”的吸引的好男孩和好女孩——且他/她在更普遍的层面上——与优质巧克力棒是一样的。不管是人还是巧克力，这方面在大众中显示出了一种真正的博迪厄式的区别。

广告方案的目的是提高人们对发泽巧克力棒的“兴趣”。因此，运用广告中的认知概念，将之人为地赋予了一种“现代的”（时间意义）和“国际的”（空间意义）欢快的义素。然而，最重要的认知任务是创造一种特殊的“巧克力棒的普通概念”，一个“精彩的”、“超现实的”、“梦幻般的”虚幻世界或虚幻王国。在此，人在“相信”的模态性中移动——从纯粹的“知道”滑进一个完全虚幻的世界，这个世界的存在只建立在相信的基础之上。

书面的广告议程继续讨论交往的渠道，这些评论十分简短，因此给了广告制造商较多的空间。随后是关于“接收者”行动元角色的冗长讨论。14 到 16 岁之间的人群注定成为接收者或接受者。然后这个年龄段朝两个方向扩展，12～13 岁年龄段的人与 17～24 岁年龄段的人都将纳入考虑范围。在这个语境中，出现了“必须”这个模态性。的确，广告活动强加于身的唯一限制或义务是从对于接受者-行动元（顾客）的分析过程中衍生出来的。这涉及一种行动元，它也被赋予了“知道”、“能够”、“必须”、“意志”和“相信”的模态性。主体-行动元 S1（发泽）一定得知道接受

者-行动元分配给这些模态性什么内容，或者从这些模态性接受了什么，以及他如何根据等级来区分它们并将其组织起来。这种组织构成了如接受者的“世界观”（“……与目标群体相近的观念和世界”）这样的事物。为了获得这种知识，为了弄清楚接受者的“意见”，要对消费者群体的行为进行艰苦的统计学研究。这种研究使得广告人将目标人群的生活方式作为预设的实体，由此来确定“必须”对整个市场计划的指导作用。调查的结果将根据下面的模态性进行分类：

“意志”：“最年轻的目标人群想在大龄人群的世界生活，但却没有足够的资源。”也就是说，最年轻的人群有“意志”，但却“不能”做到。但是，如果借助辅助性对象，那么接受者-行动元的“意志”就会得到保证（“人们经常购买巧克力”）。

“能够”：在普通符号学分析中，这种模态性表明做事的方法，如产生某一行为（如“购买”）的技巧和具体方法。这种模态性影响着辅助性对象的结构，或包装袋——“巧克力棒太长了容易从口袋中掉出来”，内容也会受到这种模态性的影响——“吃一口巧克力很重要”。因此，品尝经验的性质没有像对“能够”这种模态性的确认那样重要：巧克力必须孕育一种强大的情感。另一方面，鉴于买的行为是作为一种符号行为来理解的，那么买的行为也受到“能够”的否定限制，“能够”与钱的数量有关。这最后一点有一个上限，超过上限，“能够”的模态性就变成了“不能”；这反过来阻止了主体 S1（发泽）接触主要对象 O（市场）。“速度和力量”，或者一种“能够-做”，是接受者-行动元的特征。

“知道”：目标群体知道自身对于实现“意志”和“能够”的局限性。但是他也知道他需要选择。换言之，产品必须提供新信息，因此“知道”的模态性必须处于相对较高的位置。方案的一项基本假设是：寻找“新事物”与被认为“新”（国际主义、欧洲人特性等等）的其他事物相连。

“必须”：如果说接受者-行动元与其所拥有的模态性形成了主体-行动元的“必须”，即接受者-行动元从属于主体-行动元，那么接受者（群体）也拥有自己的规范。其中一些来自群体的内在，作为一种同行压力：“你可以独自吃巧克力，但是真正的吃法是与人群一起分享。”其他规范是群体的外在强加的：“你口袋里有多少钱”，“消费的最高限价是五马克”。作为一种行为规范（规范是任何行为的部分）“必须”与“知道”一起约束其他模态性。

"相信"：这里涉及的是一种特殊的"虚幻的巧克力世界"。因此，它是一种"象似"/"非存在"：看上去真实，事实上未必真实，然而方案的负责人认为这是接受者-行动元会相信的存在。这里我们在两个"主题概念"中看到了一种对比：巧克力幻想世界/真实世界。广告的目的就是使观众相信幻想的实存——但不是过分相信，以恐这种信仰抑制观众返回真实世界，而那正是买卖实际发生的场所。因此广告在神圣和世俗之间、在虚幻和真实之间起到了一种过渡的作用。

实现过程——"影之舞"

大多数广告人认为好的广告必须适应消费者的生活方式。从这一观点出发，要想触及问题的符号意义之内核，就必须分析模态性。问题在于广告的内在模式性是否与现实世界的模态性在某种程度上相对应。广告中很常见的是，一些宣传者通过行动来实现某种模态性，且接受者会"接受"与自己有相似的模态结构的广告。但是，如之前所提到的，作为目标群体（12到24岁）模态能力的结构仅仅是广告（发泽的规划小组）的神秘主体所假设的创造物。而这种假设的实用真理在广告中是最主要的：如果产品销售出去了，那么假设和模态模式就是正确的。

现在让我们思考下广告本身，一段45秒的录像。在如此短的时间里人们能接收和认识什么呢？不多，如果这是一个严格意义上的言语交往的话，因为在这么短的时间内不可能讲述一个长故事。但当有图片和音乐的时候，情况就变了。这一录像，持续时间不到一分钟，有26个情景，将情节、颜色、节奏和音乐融合在一起。大多数情景，从我们有意识的观察来看，基本上变换非常快，除了有几段持续了一到两秒之外，但它们却给观众的意识留下了深刻的印象。下面是对于广告中的情景描述。

情景1：画面前景中，一位漂亮的年轻女孩朝一边看。一群年轻人正站在一个电影院的等候线外。这是一个漆黑的夜晚，明亮的灯光在黑暗闪烁。女孩站在左边，很明显，她的位置与右边的三个年轻人（男孩、女孩、男孩）拉开了距离，从照射在她脸上的蓝色的光芒也可以判定，她是主角。

情景 2：一个男孩沿着大街走向镜头。夜晚，车灯闪耀，像 20 世纪 50 年代美国电影的风格［如电影《青年叛军》（*The Young Rebels*）中的最后一个情景，警车的灯光闪烁着］。昏暗的灯光将男孩的脸留在了黑暗之中，我们不知道他是谁——于是形成了一种效果，给人一种不真实的感觉。沥青马路闪着光，左侧则集中闪烁着红色的光。男孩左侧，他将手插在口袋里——稍后将让我们知道口袋里有一支他刚买的巧克力棒——巧克力棒闪耀出富有生机的蓝色和白色光芒，就像一个有魔力的发光体。

情景 3：女孩在某人的帮助下脱去外套。前景中，在红色地铁的后面，突闪出一道黄色弧形光，然后街道的镜头一闪而过。

情景 4：镜头对着男孩的脸，他的目光朝向某个对象。画面的左边在蓝色的沐浴下，他脸的右侧融合成了一种黄绿的灯光。男孩的头随着视线转过来。

情景 5：女孩从她先前所看的地方转过头来。左侧是另一个女孩，她的注意力在别处；右边，是一个男孩的背影，他有着浅色的头发。由于光线的聚焦，女孩再次成为主要角色，她在一个位于大众匿名、不露面的大都市中是孤独的，她并没感觉到自己与人群中的其他人有什么不同，只有镜头的灯光衬出了她的个性。

情景 6：女孩的脸再次从正面展现出来，她的眼神集中到一边，似乎心不在焉。背景中，情景 3 中明亮的黄色广告灯继续闪亮，有点像麦当劳汉堡包餐馆的“金色弧形灯光”。女孩抬头，似乎在看什么。情景中所有节奏都是流畅的、优雅的。

情景 7：男孩脸的特写。从他的左眼处放射出一道淡蓝色光线，另一道光线从他的左眼和鼻子之间放射出来，沿着他的目光注视的方向发散。

情景 8：情景 6 背景中的女孩又出现了。此刻她的头左转，似乎在期盼她并不认识的人。

情景 9：在一个朦胧的灰色木栅栏对面，出现了一个黑色的身影，满身是白紫相间的斜形光束。屏幕的右角是一个支架的黑影。黑色的身影迅速移向右边。画面迅速闪过，人们无法知道场景是想描绘女孩在思想呢还是什么。

情景 10：女孩又一次出现在画面右侧。光线戏剧性地从下面铺散开来，在女孩的脸和裙子左侧投下了一片阴影。她似乎有点吃惊。她动了一下，眼神又一次朝向某个没显示出是什么的事物。最后，她骄傲地往上

看，撇着嘴，闭上眼睛。她突然转过头来，转向左边和后边。

情景 11：与之同时，男孩的身影在门口出现了，包围在光芒四射的蓝色光晕里。男孩径直走了进来，没有看女孩，而是向右后方看。镜头朝他拉近。他的后面有一个深蓝的光圈，一道蓝光从外面投射进来，照射着大厅。在门口，男孩直接走向女孩，女孩的整个身体显露出来，她的左侧处于明亮的灯光照射下。

情景 12：男孩的脸第一次近距离显露出来。他头发很短，前额嘲讽般地皱着［詹姆斯·迪安（美国著名电影演员——译者注）的风格］。他的嘴唇紧闭，脸上没有厌倦的表情。右边，一轮黄色灯光在闪烁，门口闪耀着神秘的蓝色光，前景仍然一片漆黑。男孩走了进来，径直看着女孩，脸上顿时显现出自然的颜色，反射出里面灯光的温暖。

情景 13：男孩突然往上看，好像有了什么想法，而他的面部表情仍然没有变，他的身体其余部分处于惊讶的姿态。

情景 14：女孩和男孩露出了侧影。女孩完全转身，远离了男孩，明显是假装不认识他。男孩露出右边的侧影，开始接近女孩。尽管没有任何言语，女孩看上去似乎有些"震惊"，尽管她感觉到了男孩的到来。她耸着肩膀，抬起下巴，看着男孩，她似乎有点恐惧，离开了男孩，好像在拒绝他。

情景 15：镜头聚焦到男孩的手。只能看到他的手，拿着一个浅蓝色的闪闪发亮的"棒"。闪光棒放射出白色光芒，手散发着蓝色光芒。手动了下，闪光棒则完全显露了出来。在物体的边上有文字，表明它是一个巧克力棒。一个特写尽头，另一只手抓住棒，并打开它，我们首次瞥见了里面的巧克力，沐浴在强烈的白色炽光的照射下。屏幕的右角出现了深黄的灯光，给人一种不真实的感觉。

情景 16：男孩面部的中心从远处显现出来。他圆睁双眼，他的表情有一种言说的渴望，似乎想要问对面的女孩或者是向观众发问（促使阐释主体和阐释对象主体综合或合并）。

情景 17：女孩的手指抓住第一块巧克力糖果。她的节奏具有某些程度的仪式性，她的手指被许多白色和蓝色光线照亮。

情景 18：女孩闭着眼睛，将巧克力糖往嘴里放。巧克力不见了，女孩睁开了双眼。她动了一下，似乎被一种内在体验吓了一跳。她向上看，仍旧有些惶恐，面向男孩——也面向观众。

情景 19：剧情突变，转向完全不同的叙述主题。在一个白色的背景对面出现了男孩和女孩的轮廓——男孩在右边，女孩在左边（他们的位置与最初相反）。他们手牵手，似乎站在屋顶平台上。女孩似乎要升向空中。左边，一座房子的墙上覆盖了大面积的发泽广告。女孩与男孩走向对方并跳向空中，好像摆脱了地心引力的束缚。

情景 20：女孩和男孩挽着手，完全被一种神秘的光芒环绕，光芒在他们周围形成了一个环圈。他们的脸现在可以清楚地辨认出来。光线变成深红，与蓝色形成对照。当男孩和女孩在地上翩翩起舞时，光线变得“正常”。然后光线又变成红色。

情景 21：突然出现蒙太奇镜头：前景是铁路或者高速公路的护栏；背景是大海和沙滩；一切呈蓝色和粉红色。女孩和男孩的剪影：男孩握住女孩的手，可以看见他们的侧影沿着护栏跳跃。

情景 22：女孩和男孩再次起舞。左边黄色弧线灯光照射着，与商业广告的开头相似。女孩和男孩迈着舞步。

情景 23：闪回到情景 21：高速公路的风景，后面是城市屋顶的轮廓，这一切都沐浴在紫色的余晖中。女孩跳跃着，她的头发在空中飘扬。

情景 24：女孩与男孩跳舞庆祝。他们被一种五彩的光芒围绕着，蓝色为主色调。

情景 25：三个发泽巧克力棒并排展示出来，所以每一个的质地都清晰可见。最上角是松露巧克力（Fazerina），其次是太妃颜色的巧克力，然后是黄色太妃巧克力（Tofferina），最后展示所有这三种巧克力棒的样子。蓝色的光芒射向观众。手写体的文本出现了：“新发泽巧克力”。

情景 26：女孩和男孩手挽手坐在天花板上。男孩体贴地呵护着女孩。他们都看着观众，面部表情表现得十分自然，示意返回到“现实世界”的基本场景。他们彼此对视着。左边出现了“发泽”字样——厂家的标志——后面是下面这些话语，用白色字体写成，并予以强调：“……你选对了！”。文本开始闪烁更强的光，蓝色的标志也如此。当男孩和女孩接吻，这一情景持续了较长时间。

解　释

在最后，我用符号学方法，将逐个解释每个情景，我早先已经介绍过

最重要的组成要素和操作方法，现总结如下：

主体、对象以及其他行动元角色；

连接和断裂的操纵；

模态性，用法语的黑体首字母缩写："存在"（e）和"做"（f）；附加的模态性："意志"（v），"能够"（p），"知道"（s），"必须"（d），以及"相信"（c）；

空间的，时间的，以及行动的分离与连接；

体态的义素：不充足的/过量的（过少/过多），起始体，持续体，终极体，不完美的/完美的；

场所：此地/他处（或者场所/异场所）；

胸腺的范畴：高兴/绝望（好/不好）。

我们从最基本的情感——努力寻求表达的"情感同位素"——出发来分析每个情景符号的相关内容——因为这个方面也许是广告中最重要的。由此 26 个情景形成的情感链在正确意义上组成了叙述程式，观众则受此引导。

音乐和意象的角色在此叙述中颠倒了。视觉表现十分突出，是纵聚合的，充满隐喻的表达力度："符号"的和"象征的"；而音乐的任务是将视觉范式的这些分离的元素结合在一起成为一个横组合体，或者线性连续体。实际上，聆听雷苏·雷德福（一位芬兰摇滚歌星）的原声流行曲，你会立即注意到，音调的语词是如何为视觉叙述提供大致框架的。音乐的作用因此是整合，尽管视觉叙述包含许多对照因素——例如在 1－18 情景中的"现实世界"和 19－26 情景中的"巧克力梦幻世界"两个主题中。第一个世界的特征由寻找、缺失和焦躁的叙述功能表现出来；而后一个世界通过对缺失的补偿、成就和欢欣表现出来。在所有这些当中，音乐给整个商业广告带来一种柔和的、感官的、轻微的怀旧氛围。浪漫的"渴望"形成了音乐的基本氛围。在此意义上，音乐包含着广告的目标，即通过音乐来接触两个极端的目标群体：那些太年轻的不属于主流群体的人，年龄在 14 到 16 岁之间，以及那些年龄太大的人。

情景 1：介绍主要行动者或主体 S1。还有其他行动者，但他们的定义

太不清楚，而不能成为助者、对手或者其他行动元角色的代表。他们站成一条直线，其目的是要强调出女孩的孤独。女孩似乎在等待某些不确定的事物。

因此：eS1m（dys）（v，－s，－p，－d，c）。* 这里我们有"存在"（e）的主体，它的模态（m）结构是焦躁的（dys），包括积极值"意志"和"相信"（v，c）也就是说，女孩等待着或者想要什么，并且相信她能够得到，不考虑其他模态性如"知道"、"能够"、"必须"（－s，－p，－d）的消极值。这里所涉及的是"缺失"的焦躁——这是任何叙述情节最初的原型。在时间上，这并不代表某种状态或行为的初始状态和终结状态，而是一种持续状态，从理论上它可以永远延续下去。"存在"是基本的模态性。行动上的意义："我"；空间主题："他处"，"外面"，"在陌生人之间"。时间上的意义："现在"——行动不是发生在过去或者将来，它处于"现实的"叙述模式中。

*斜体小写字母这里指称法语词：e＝être（be）；f＝faire（作），m＝modalité；v＝vouloir（意愿）；s＝savoir（知道）；p＝pouvoir（能够）；c＝croire（相信）.

情景 2：男孩初次登场。然而，他不能视为主要行动者，或者是正确意义上的"我"，因为他的脸仍处于阴影中。因此他是主体 S2，被赋予了神奇的特征，就像童话故事中的王子，拥有超自然的力量，或魔戒、宝剑，或者拥有金刚之躯。这种英雄气质不会公开显露出来，但会通过指示性符号表达出来——"射线"，这使得主体显现为半是超人的物。他具有一种与前面场景中的主体 S1 不同的特征。这一情境可以描绘如下：fS2m（v，p，c，－s，－d）。我们有一个行动（f）主体，它的模态状态还不能被定义为欢欣的或焦躁的。他在去某地的途中，因此他想要得到什么；从他坚定的步伐可以看出，他能够且相信自己能够做自己想做的事。而且，魔法射线使得他的"能够"模态性上升到一种很高的水平。

至于体态型义素，这是一个持续的行为，一种虚拟的模式，表现出"缺失"和"不完美"的特征（克洛德·布雷蒙的术语）。行动的意义：尽管不是主要的主体，但为了成为某个主体，男孩有足够多的特征成为"你"。空间意义："外面"、"他处"，尤其是与第一幕情景中的主题有关

联。时间意义：“现在”时刻，这个主体处于行动中，因此“做”是基本模态性。

情景3：第一幕中的情境似乎在这里重复出现，而既然上面所介绍过的仍然处于回忆中，那么叙述的基本图式开始成形。人们已经可以看到女孩是这样一个主体，她与一个有价值的对象分离开了，这个对象珍贵的模态价值还没能确定下来。因此：eS1∨O。否则模态结构会与情景1相同。空间意义：“他处”，但是与之前不同的“他处”。

情景4：主体S2处于与某个对象对立的角色。男孩的注意力转向了某物。从这可以推断，在那些模态性中至少“意志”是积极的。另外，主体的运动停下了，因此面对观众，他从“做”的主体转变成了“存在”的主体：eS2v（S2∧O)。主体S2想与对象O相连，对象O的模态内容还没有固定。行动意义：“你”；没有空间意义或时间意义发生，因为这个情景的发生是“超越”时间和空间的。体态的义素是一种起始体。

情景5：叙述中的“我”返回。她的孤独通过他人得到强调，他人作为过客完全没有意识到她的存在。这里音乐阐释的主体是男性的声音，他唱着：已经寻找“你”很长时间了。因此音乐将无法否定的“我”或主体行动者变成一个对象行动者“你”的角色，“你”就是寻找的对象。主体S1漫无目的地移动，她的“意志”没有目标性。她仍处于焦躁状态，但是在心理上，她从存在的主体转变成做的主体。其叙述功能可以描述为“寻找”：fS1m（dys）（v，－s，－p，－c）。你还可以注意到“相信”的模态性变成消极的了。女孩将她的注意力从镜头转移了，让一个不认识的人脱去了她的外套：她不相信她已经找到了“合适的人”。

情境6：主体S1用眼神与对象连接起来：eS1v（S1∧O)。迄今，叙述的虚拟模式转向了通往行动的通道。体态的义素是起始体。

情景7：男孩的面部表情通过“有魔力的”光线予以强调，强调他的超人力量：eS2v，p，c（S2∧O)。

情景8：与情景6中的情境相同，但不再是男孩等待之初的情境，而是前者的连续，因此体态的义素是持续体。

情景9：在前景中移动的人影可以理解为只存在于S1的想象中，这是一个“无名”的人（这里的歌词表达了对名字的追寻)。除此之外，还涉及情节的完全外在的、非理性的以及不相容的成分，其用途是作为一种反

指示，一种限制或阻止事件的前进进程的因素。

情景10：主体S1的模态情境仍然没变：她是“存在”的主体，尽管在内心她处于等候某人的状态。她的模态情境的坚定强调了一种缺失的恒久状态——西方后现代社会人类的基本状态，这是一个可能出现一切主体和对象的社会。这里的现实不再在传统的叙述中成形：寻找对象的主体在获得了对象之后变得满足的状态。恰恰相反：任何物体都无法带来满足，就像社会学家所注意的那样，这使主体处于存在的焦虑状态。持续体的义素普遍蔓延。

情景11：主体S2接近且开始行动，在展现出各种起始体程度的情景中。同时，这个主体被赋予物理的特性：他被赋予了一种与信息接收者的“存在”“象似”的平等。然而蓝色射线也强调了他属于另外一个神秘的有魔力的同位素，他同时来自“此地”和“他处”。他具有高度的“意志”、“能够”、“相信”，也许还有“必须”内容的模态，目前为止他已经被送进另外一个宇宙，为的是执行一个神秘的“拯救”任务。

情景12：是前一情景的延续，现在它好像放大了。他冷漠的面部表情表明出他既不欢欣也不焦躁，而是处于无胸腺状态。光亮倾向于将他置于“现实世界”的主题当中，在那里他开始显现出（真实世界）接收者的特征。

情景13：S2的模态性突然发生了变化。男孩认出了女孩，这为他的“知道”的模态性提供了积极值。同时，S1的行动地位也发生了变化。她早先作为叙述行动者“我”的位置（男孩作为音轨的“我”的对立面），主体S2的目光将她变成了一个对象。这是广告符号学中经常讨论的内容：男性的对象性凝视改变了女性。这里这个认知操作在准确意义上是情节的一部分。换言之：fS2（S1－O；S2－S1；S1v∧O）。S2以这种方式（通过注视）行动，于是S1变成O，S2变成S1，新的S1寻求与新产生的O进行连接。

情景14：这些叙述功能具有“拒绝”的特征。S1（现在，是这个男孩）接近O（女孩），然后O突然做出“否定”的认知解释，与被惊吓的可怜状态相对应。女孩的早些行为属于“调情”的一种——根据芬兰剧院符号学家卡里·萨罗萨里（Kari Salosaari）的分析，可以描述为：ve（O+）—展现为起始体的体态义素，或者eS1vS2cS1（S2m）。这里她的模态状态是“恐惧”——萨罗萨里的术语：ve＋de（O）；起始体

eS1cS2d−（S1 O−）。

下一个情景解释不成功的行为（布雷蒙的术语）。即主体 S1 缺乏中介辅助物，一种中介物，在神话叙述中非常关键，如同列维—斯特劳斯和埃莉—凯亚·肯盖斯—马兰达的研究所体现的那样。

情景 15：如果早先的重点在于模态状态而不是行为，这个部分将实施商业广告的第一项真实行为。S2 通过拉着辅助性对象的手指表现了出来，从而导致进一步的行为。这是一个以叙述潜在程式的形式出现的虚拟阶段。

情景 16：S2 的注视仅仅表达了一种质问，质疑模式性。这就是力量——欲望——激发了所有行动。

情景 17：情景 15 中公开的潜在程式继续。主体 S1 拿着一个辅助性物体，并将之据为己有。在整个叙述中发生了一个决定性的转向，从对象的缺失，分离的状态，到对象的拥有，连接的状态。然而这种决定性行为不以任何方式模态化——而是为之提供了一种特殊的严肃性。在这些主体的脸上没有情感表达——这些表达在这里将显得不合时宜，就如同在任何仪式上不得体的时刻一样。

情景 18：这一部分试图从对 S1 模态性的感知来描述行动结果。她处于一种惊讶的状态——“知道”的模式性出人意料地获得积极的意义阐释。同时她迅速作出了一个符号推理，这是从“秘密”向公开的“相似/存在”情境的转向，这种情景必定导致其他模式性。按照丰塔尼耶的看法，这是一种关于激情的真实“调节”。女孩的恐惧眼神表明她意识到已经接触到了辅助性对象，她将不可避免地前进到另一个也许是更欢欣的状态，与获得巧克力的喜悦将减退的状态形成对照。这代表了对未来的一种强烈憧憬。

情景 19：场所突然转变，转向“他处”，转向一个初恋的幻象世界。主体 S1 和 S2 找到了彼此且获得了自由，好像他们从物质需求的锁链中解放了出来。观众意识到一种完全不同的叙述程式开始了，不过还没有与先前部分通过任意中介桥梁连接起来。因此一段空白或者暗示产生了，人们仍然等候它被填充或实现。这是这种新的叙述程式的特征：内感受性，或者内主体性，模态状态转变成那些外感受性。主体主要从外在来看。模态性的重点从内在精神状态转向主体周围的宇宙。后半部影片因此包含两个重叠的潜在程式，都描绘出实现了的欢欣状态。其中，第一个潜在程式暗示了在外在空间漫游，在广阔的天空中；另一个潜在程式，在下一个场景

的开端，表现为舞蹈。

情景20：在这个舞蹈情景中，光线的变化成为心灵的象征形式，模态元素出现了。

情景21：转向“外在”。这个情景的接受公众，能够成为这个城市中其他影片中的恋人，也许会为之提供一种焦躁情绪，将铁路和高速公路的栏杆同作为主人公自杀意向的指示性参考物连接起来。

情景22：对情景20的重复，通过黄色的弧形灯闪回。此种回旋性暗示“之前”和“之后”的神秘王国。

情景23：重复情景21。叙述开始变得更加冗长，毫无疑问它强调意动功能或者“命令”功能。观众主体不再接收新信息。甚至，他被引导去思考早先接收到的信息及其含义。

情景24：返回舞蹈场景。录像的最后解释还没有给予观众。然而如此累赘，制造了一种期待解决的张力。例如，这些包括迄今在情景18到情景19之间形成尖锐对比的缺失中介。

情景25：如果说前面重复出现的情景已经强调了“能够”和“做”的模态性，那么这里突然强调“知道”。同时，这个情景组成了“命名”的神秘行为，在这个例子中，万能的辅助性对象——发泽巧克力。

情景26：所有之前的叙述程式的综合和调整。场景“此处”和“他处”以这种方式融合一起，尽管蓝色的背景唤起了初恋的幻觉，演员们的出场很现实化，没有当初笼罩其间的魔力光芒。辅助性对象的名字投射到画面下端，作为调整的自然指示。尽管辅助性对象以相反的顺序出现在叙述时间当中——先是调整后是原因——观众不会不能做出解释。广告片的拱门关上了，而观众已经做好准备，做出自己的符号—经济决定。



图1

第二十三章 感觉、价值与传媒

如果你足够清醒的话，
要看到自身的缺点，
以及他人的长处。

——歌德

歌德鼓励人们相信感觉，因为它从不失效（如果人们知道如何运用自己的理解能力）。这是对的吗？他会对当代人们的感觉能力如何评论呢？在当代，人们几乎可以无限延展他的感觉。由于电子及其他手段，“原初体验”和“虚拟现实”之间的区别已经变得极其模糊。

符号学家在世界发展中的干预力量太微弱了。他们也许只能对由传媒的感觉延伸而来的符号运动的当前发展作出评论。悖论性的是，符号学家看到许多现象和概念已经膨胀得不受控制，无法节制，具有酒神的特征。当谈到“交往的狂喜”、信息的恶性增长、电子手段创造的“泡沫世界”和个人隐私不复存在的透明社会时，鲍德里亚就向我们发出了警告。大众传媒以及其他交往形式增加了人类的良知吗？（这个问题也许要卢梭来回答）以下是一些关于这些话题的命题。

命题1：表现的表现。录像、电视、电脑和传媒世界的公分母是“仿像”。那么有何“弊端”呢？至少从亚里士多德以来，艺术一直不都是一

种表现、一种对现实的“模仿”吗？但是，在当今时代，表现涉及其他事物，也许是一些更危险的事物。今天我们遭遇到“表现的表现”或“双重表现”的现象。在音乐中（音乐作为一种艺术形式，并不很依赖表现），录音的发明产生了一种新的音乐会类型，听众开始想要现场表演的质量与录音质量相同，这就使现场音乐表演开始变得像演播室的产品。表演者和听众之间的真实互动已不再重要，这种互动在技术的完美面前黯然失色，后者将音乐的所指或内容撂到了一边。如同罗兰·巴尔特所说，这种现象形成了一种现代神话主义。

想想政治集会、典礼、采访以及几乎所有公共场合的演讲行为吧。在电视新闻、评论文章、广播录音和其他大众传媒的产物中，口头交往不再采用谈话者自己的词语，也不遵照谈话者自己的愿望说出来，而是追求一种仪态，此时，他们作为现实的虚影，看上去（被想象为）形象良好。表演者不再考虑真实情境中的观众，取而代之的是大众传媒中无名的接收者或者“读者”。在电视或广播采访中，谈话者一律说标准的“媒体”语言：没有人结巴、说方言，或者使用其他在交往渠道中也许会被视为噪音的原创符号。歌剧表演者为了观众而表演，因此录制时他们表现得极为优秀，这样他们的产品可以卖给数百万的顾客。海纳·穆勒数年前在拜罗伊特制作的令人啧啧称赞的《特里斯坦》，舞台用电子灯光做框架，看起来像一个巨大的电视屏幕。

在无数这些现象中，本真的现实已经 退到了表现的表现中去了。人类精神对自身表达的刻意设限，使自己落入表现的主观范畴之中。因此，我们有了对现实的双重表现。

如果一直采取做减法的模式，结果会与被表现的现实本身相比破绽百出，那么在大众传媒统治的宇宙，现实会在受限模式之前就一直抛弃自身。人类持续麻木的恶性循环为期不远了。

命题 2：“专家”。控制大众传媒的泡沫世界是“专家”的任务。有一种普遍的观点，认为信息是一种可以通过个人电脑（在家、办公室等等）传播的东西，不需要迈出电子系统，一切都能完成。人们忘记了信息——“知道”的模态性——是怎样与其他模态性以及信息出现的具体环境相联系的。信息和欲望（“想”）、技术能力（“能”）、规范（“必须”）、信仰、影响（它们一起形成了某一价值的复合体）之间的互动关系消失了。

总之，在交往系统中，根据麦克卢汉的名言“传媒就是讯息”，信息成为了一种讯息。数年前当新的广播大楼在赫尔辛基落成的时候，一名政府官员还说传媒不是讯息。第三位演讲者，欧洲广播联盟主任阿尔伯特·沙尔夫则说，传媒是讯息，此时，很明显传媒真正成为了讯息，并且更特别的是，成为了反映发送者——信息专家信仰、能力和愿望的讯息。谁的讯息是传媒？而传媒又对谁是讯息？“一项公共服务的媒体活动不可能局限于莎士比亚和西贝柳斯，教学节目或高深的哲学讨论，总之，不可能局限于对大众没有吸引力的事物。”

但谁是所谓的大众呢？根据海德格尔的分析，大众就是典型的“常人”。但是符号学家如何回答这个问题呢？最多的观众——“大众”——对提供的东西感到满意，相信其他一切都太难。但是，没有“专家”的帮助，大众并不总是明白他们需要更好的东西。

从另一方面说，观众清楚地知道任何情况下都不想要什么东西。但是，在大众相信自身想要的（被大众传媒官方操纵的信仰）与不想要的东西之间，仍然有一处宽阔的事件和节目领地，如果大众知道了这个领域的存在，他们是会想要的。符号学家能够发现并描绘这个领域。

命题3：影像的文明。我们已经无可挽回地走向了影像文明了吗？如果是的话，那么我们是不是已经接近了（被表现的）现实本身？作为一个图像、影像或者图片总是更多的是“第一”（皮尔斯意义上的），而非字母表中的一个字母或一些其他象征符号。但是，本真的现实逃离了，就像图片逃逸字母的方式一样，逃入了一个世界：在这个世界，符号基本可以相互指涉，并且唯名论成了主导的认识论。在符号学的术语中，有一个现实的零点，在此，“我”（主体）在此时此地，不会发生叙述的“分离”。这里涉及的是具体的、定性的、本土的以及本真的现实体验。在此，现实当然可以因人类历史留下的痕迹而更丰富，但这一现实显然并没真正存在过。

但是大众传媒的现实就仅仅建立在相互指涉的基础之上。一次争论、一个影像或一个词语的真实标准不再依赖于相对应的环境、时代和自我——例如约翰·凯奇的先锋艺术之零度时间。更甚者，影像的真实价值以及类似之物取决于它们是否被其他媒体支持，取决于其他媒体对其的评价。通过“研究”，一个社会产生它所需要的信息，其目的是支持某个价值论。但是人们更加相信大众传媒现实的色彩及感觉显现以及媒体“专

家”的观点，而不愿意相信自己的理解。

勒内·于格在他的《与可视艺术对话》一书中，几乎预言到了影像文明及其危机。于格引用阿贝·拉梅内早在1819年写下的话：“人们不再阅读了，因为没有时间来阅读。思想的注意力在任何一面都沦陷了，[一个]事物必须迅速说出来否则它就会消失。但是有些事物不能很快地被人理解，不过准确地说，这些事物对人们来说是最重要的。最后，这种运动加速，不给我们任何思考的时间，它完全破坏了人类的智慧。”

于格也认为：“在我们的时代，一切事情都是通过感觉来理解的，不像思想那样处于与客体对话之中，[感觉]与[客体]同一，[感觉]表达和评论……不可否认，我们从字母文明转向了影像文明。”如此等等。

命题4：批评家、萨拉斯特罗的牧师和符号学家。当然，文学交往在某种程度上守住了阵地。但是甚至在文学交往中传媒也变成了讯息。几乎无人对原初事件——剧场演出、电影、音乐会、其他观众——进行体验，更多人无数次地从大众传媒上获取观点。文本中的价值随着不同的文化而变化。在我们自身的文化中，艺术批评被当做是一个自然的实体：据说，“他评论得很好”。但是鲜有人问谁写的评论，是在哪种意义上写的，为什么要这么写。

大众交往总是落后于对自身领域的研究，目的是为其存在的理由找论点。过去二十年最有影响的符号学运动——解构，教导我们边缘能成为重心。如同解构主义者一样，新闻记者寻找环境中最陌生、最边缘的方面，并用此来代表整体现象的特征。这就叫做文章的“点”，它通过诱惑性的标题引诱读者到故事中去。

我们生活在大众传媒和感觉现实的无限权力中。那么，我们应该做什么呢？——就像列夫·托尔斯泰一百年以前问过的那样。应该置若罔闻、熟视无睹吗？大学是只保护“右翼”知识分子的地方吗？大学的理想就是成为修道院吗？日本人类学家山口正夫在遥远的村庄建立了一个修道大学，并把他的所有图书都捐献出来。但是这一理念早已有之——有些德国人就喜欢偏远的山区学校和兄弟、姐妹情谊（如歌德的《威廉·麦斯特的漫游时代》，还有克劳斯·曼的传记《转折点》）。符号学家能与萨拉斯特罗的牧师们——在莫扎特的《魔笛》中牧师是神圣知识的捍卫者——相比吗？几乎不能，因为符号学提供的知识向任何人开放。此外，符号学几乎建构了唯一的分析知识，以此来掌握大众传媒的感觉性质，并且这样做的

前提是不忘记价值。

命题5：关于“虚拟现实”。在传媒技术领域最具争议的“焦点”之一是所谓的虚拟现实。虚拟现实的倡导者宣称有两大吸引力：交互性（interactivity）和沉浸性（immersivity）。尽管为一个虚拟的模拟装置宣言交互性也许有些鲁莽。或许应该说成是内部活动，因为在模拟装置中，主体不会遇到另一类型的现实。渠道和符码取决于机器，主体只在新的横聚合中游戏。例如，在杰弗里·萧的虚构作品《可读的城市》（*The Legible City*）（1989）中，接收者在一座看起来像巨大书本集合的城镇漫游。在如此的例子当中，艺术品没有给喜欢它的人带来足够的“阻力”。“读者”仍然与他/她在阅读作品之前一样无知或聪明。

“沉浸性”指这样一个事实，即在一个虚拟的模拟装置器中，我们“潜入”另一个现实。事实上，人只是潜入他自身。再次交往只有在参与者仍是他们自身的时候才是有效的。他们不应该总是去适应另外一个人的愿望（尽管这是一个悖论，从瓦格纳开始这就是人们渴望在艺术中得到的：特里斯坦和伊索尔德想通过音乐结合在一起：永恒的统一……沉浸……）。

使用符号学术语，虚拟现实的问题作出以下解释。阐述主体想与被阐述主体融合，这在逻辑上是不可能的。得争取抹掉被表现者和表现者之间的限制。如果这可以成功的话，那么对于象似性来说是一场胜利。虚拟现实机器的使用者将成为艺术作品的象似和指示的客体。

人类的发展极有可能依赖这样的事实：我们遭遇各种不同的现实、模式和理念。虚拟性也建立在相似性范畴基础上。其世界观是极端的唯我主义。

命题6：电脑游戏。人们也许会轻易相信电脑游戏展示给我们符号世界就如同世界本身一样。此类游戏似乎符合先锋艺术关于“开放作品”——在此，接收者假想一种主动角色——的理念。它宣称此种游戏有教育意义，因为没有事先给定的东西，并且一切事物都必须遵照学习。因此，一种行动的幻象产生了，它是美国知识型的一种，实用的世界观——“通过做来学习”。电脑游戏不会将如此原则放进问题中去，但是他们是如此强烈地针对接收者的文本，以至他们不再有任何交往。在传统的叙述之中，读者是“不动的”，并且运动在文本内发生。在电脑游戏中，读者“移动”，但是游戏者的选择性比接受不动的文本要小。游戏者作为角色之

一与情节融为一体，但其运动不是建立在与地点、时间和行动者分离的基础上的。游戏在当下发生，游戏使得游戏者永远成为一种共时的囚徒。这类游戏在任何情况下都不会存在柏格森意义上的定性的持续性。在电脑游戏中，根本没有叙述者，他们仍然是某些种准叙述或故事的碎片。毫无疑问他们用神话材料来运作，游戏者根据类似格雷马斯的神话行动元模式（如莱夫·奥贝里所体现的）的事物很容易识别他们以及游戏自身。无论如何，作为一项运动行为，甚至最简单的弹奏传统乐器的动作，都比移动电脑桌上的鼠标更为复杂。

参考文献

Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.

Adorno, Theodor. 1973. *Ăsthetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; suom. *Esteettinen teoria*(2006) (suom. Arto Kuorikoski), Tampere: Vastapaino.

Ahonen, Pertti. 2003. *Elämän työ epävarmuuksien maailmassa*. Tampere: Tampere University Press.

Airaksinen, Timo. 1993. *Moraalifilosofia*. Porvoo, Helsinki, Juva: Söderström.

Apollinaire, Guillaume. 1965. *Les Mamelles* de *Tiresias*. Paris: Lettres Modernes.

Arendt, Hannah. 2000. *La philosophie* de *l'eistence et autre essais*. Paris: Payot.

Arom, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentals d'Afrique central*. vols. 1—2, *Structure et méthodologie*. Paris: Selaf.

Aron, Raymond. 1948. *Introduction à la philosophie* de *l'histoire*. Paris: Gallimard.

——. 1961. *Introduction to the Philosophy of History. An Essay on the Limits of Historical Objectivity*. Trans. George J. Irwin. London: Weidenfeld and Nicolson.

Asafiev, Boris. 1977. "Musical Form as a Process". Vol. 2. Trans. And commentary by Tull, J. R. (Dissertation at the Ohio State University.) Ann Arbor. University Microfilms International.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. 1997. *The Post—conial Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Attali, Jacques. 1977. *Les bruits*. Paris: presses Universitaires de France.

Bagh, von Peter. 2006. *Aki Kaurismäki*. Helsinki: WSOY.

Bakhtin, Mihail. 1970. *Le poètique* de *Dostoïevski*. Paris: Seuil.

Bankov, Kristian. 2000. *Intellectual Effort and Linguistic Work*. Imatra: International Semiotics Institute.

——. 2004. "Infinite Semiosis and Resistance" in Eero Tarasti ed. *From Nature to Psyche. Proceedings from the ISI Summer Congresses* at Imatra in 2001－2002. Acta Semiotica Fennica XX. Imatra: International Semiotics Institute.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Editions Seuil.

——. 1970. *S / Z*. Paris: Editions du Seuil.

Bastide, Françoise. 1979. Le foie lavé—Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales. Documents de recherche du Groupe de Rechervhe sémiolinguistiques de l'Institu de la Langue Francaise. Paris : EHESS, CNRS, numero 7.

Baudrillard, Jean. 1986. *Amèrique*. Paris: Editions Grasset et Fasquelle.

Beauvoir, Simone de. 1990. *Ajan haasteet*. Helsinki: Kirjayhtymä. Published originally as *La force des choses I*, 1963.

Bergson, Henri. [1938]1975. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF.

——. [1939]1982. *Matière et mémoire*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.

——. 1969. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.

Berger, Peter L., and Thomas Luckmann, 1994. T*odellisuuden sosiaalinen rakentuminen*[The Construction of Social Reality]. Finnish translation by Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.

Bernanos, Georges. 1936. *Journal d'un curé* de *campagne*. Paris: Librairie Plon.

Borges, Jorge Luis. 1988. "On the Cult of Books." In Borges, *Other Inquistions* 1937—52, trans. Ruth L. C. Simms. Austin: University of Texas Press.

Boulez, Pierre. 1985. *Orientations: Collected Writings*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Boulez, Pierre. 1971. *On Music Today*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre. 1986. *Distinction: A Social Critique of the Judgment for Taste*. London and New York: Routledge &Kegan Paul.

Braudel, Ferdinand. 1973. *Capitalism and Material Life* 1400－1800. Trans. by M. Kochan. Alkuteos *Civilisation Matérielle et Capitalisme* 1967. London: Cox & Wyman.

Brémond, Claude. 1973. *Logique* du *récit*. Paris: Seuil.

Breton, André. [1924]1930. *Manifestes du surrealisme. Idées*. Paris: Gallimard.

Briceño Guerrero, José Manuel. L'enfance d'un magician. La Tour D'Aigues: Edition *d*e L'Aube.

Broms, Henri. 1993. *Paikan henki*[The Spirit of Place: A Novel]. Helsinki: Arator.

Burckhardt, Jakob. 1951. *Maailmanhistorian näköaloja*. Suom. Eino E. Suolahti. Helsinki: Otava.

Butor, Michael. 1964. "Musique, l'art realiste." In RépertorieII . Paris: Editions *d*e Minuit.

Camus, Albert. 1963. *The Fall*. London: Penguin(in association with H. Hamilton).

Carnap, Rudolph. 1974. *Der logische Aufbau der Welt*. Hamburg: Meiner.

Charbonnier, Georges, ed. 1969. *Conversations with Claude Lévi－Strauss*. London: Cape.

Chatwin, Bruce. 1988. *Songlines*. New York: Pan.

Comte, Auguste. 1911. *La philosophie positive*. Resumé par Emile Rigolage (Jules Rig.) Tome deuxième. Paris: Ernest Flammarion.

Croce, Benedetto. 1972. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. New York: The Noonday Press.

Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Published originally as *Musikästhetik*, 1976.

——ed. 1985. Die Musik des 18. Jahrhunderts: Neues Handbunch der Musikwissenschaft. Band 5. Regensburg: Laaber Verlag.

Deely, John. 2001. *Four Ages of Understanding. The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient Times to the Turn of the Twenty－First Century*, Toronto, London, Buffalo: Toronto University Press.

Delalande, François. 1998. La construction d'une représentation *d*e l'espace dans les conduites d'écoute. In: *Musical Signification between Rhetoric and Pragmatics*, ed. by L. Marconi, E. Tarasti and G. Stefani. Bologna: CLUEB.

d'Imdy, Vincent. 1807－1900. *Cours de Composition Musicale*. Paris: Leduc.

Dorfman, Ariel and Mattelart, Armand. 1980. *Kuinka Aku nkkaa luetaan*. Helsinki: Love－kirjat.

Eagleton, Terry. 1996. *Ideology: An Introduction*. London and New York: Verso.

Eco, Umberto. 1971. *Den frånvarande strukturen*. Introduktion til den semiotika

forskningen. Lund: Bo Cavefors Bokförlag. Published originally as *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

——. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

——. 1984. *Semiologion quotidiana*. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri—Bompiani.

——. 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven and London: Yale University Press.

——. 1987. "*Fakes and Forgeries.* "*Versus* 46(*gennaio* —*aprile*):3—29.

——. 1992. *Les limites* de *l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset.

——. 1997. *Kant et l'ornithorynque*. Traduit de l'Italien par Julien Gayrard. Paris : Bernard Grasset.

Ejchenbaum, Boris. 1965. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Selected and translated from Russian by Alexander Kaempfe. Frankurt am Main: Suhrkamp.

Elias, Norbert. 1978. *The History of Manners. The Civilizing Process: Volume I*. New York: Pantheon Books.

Elias, Norbert. 1997. *Saksalaiset. Valtataistelut ja habituskehitys* 1800 — *ja* 1900—*luvuilla*. Trans. Paula Nieminen. Helsinki: Gaudeamus.

Emerson, Ralph Waldo. 1950. *The Complete Essays and Other Writings*. New York: Modern Library.

Eribon, Didier. 1993. *Michel Foucault*. Tampere: Vastapaino.

Excoussaeau, J—L. 1985. 'Objectivité' et 'subjectivité' dans les sciences physiques. Actes sémiotiques, Documents du Groupe de recherches sémio—linguistiques, EHESS, CNRS, Paris VII, 66.

Feild, Robert D. 1947. *The Art of Walt Disney*. London and Glasgow: Collins.

Fichte, J. G. 1996. *Fichte. Ausgewählt und vorgestellt von Günter Schulte*. Hrsg. von Peter Sloterdijk. München: Diederichs.

Finch, Christopher. 1973. *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry N. Abrams.

Fisch, Max H. 1986. Peirce, Semeiotics, and pragmatism. Essays by Max H. Fisch, ed. Kenneth Laine Ketner and Christian J. W. Kloesel. Bloomington: Indiana University Press.

Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et Séma*. Figures du corps. Paris: Maisonneuve et Larose.

Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things*. An Archaeology of Human Sciences. London: Tavistock Publications. Published originally as Let mots et les

choses, 1967.

Frye, Northrop. 1957. *The Anatomy of Criticism.* Four Essays. Princeton: Princeton University Press.

——. 1990. *The Anatomy of Criticism.* Harmondsworth: Penguin.

Furwängler, Wilhelm. 1951. *Keskusteluja musiikista.* Mäkinen. Timo (ed.). Porvoo: WSOY.

Gide, André. 1953. *Journal.* Paris: Pleiades.

Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja: kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*; suom. Aulikki Vuola; esipuhe Matti Peltonen. Helsinki: Gaudeamus.

Goethe J. W. v. 1953. *The permanent Goethe*, ed. Thomas Mann. English trans. Gustav Arlt. New York: Dial Press.

——. 1956. *Valituteokset* II. Finnish trans. Otto Manninen. Helsinki: Otava.

——. 1963. *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil.* München: Deutscher taschenbuch Verlag.

——. 1964. *Faust.* Erster und Zweiter Teil. Goldmanns Gelbe Taschenbücher. München: W. Goldmann.

——. 1988. *Johann Wolfgang Goethe: Scientific Studies.* Trans. and ed. Douglas Miller. New York: Suhrkamp.

Goldmann, Lucien. [1956]1994. *Le dieu caché: étude* de *la vision tragique dans les pensées* de *Pascal et dans le théâ tre* de *Racine*. New ed. Paris: Gallimard.

Greimas A. J. [1966]1980. *Strukturaalista semantiikkaa.* Tampere: Gaudeamus.

——. 1970. *Du sens: Essais Sémiotiques.* Paris: Seuil.

——. [1979]1999. Luennot Helsingissa. 4. —5. 5. 1979 [Lectures in Helsinki, May 4—5, 1979]. Ed. and translated into Finnish by Eero Tarasti. Helsinki: Semiotiikan Seura [The Semiotic Society of Finland].

——, and J. Courtes. 1979. *Semiotique. Dictionnaire raisonnée* de *la thérie* du *langage*. Paris: Hachette.

——. 1980. *Strukturaalista semantiikaa.* Helsinki: Gaudeamus. Published originally as *Sémantique structural.* Paris : Editions *d*u Seuil, 1966.

——. 1982. *Pariisin semioottisen koulukunnan esseitä.* Ed. Eero Tarasti. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Taidekasvatus, julkaisu 6 (moniste).

——, and Fontanille, J. 1991. *Sémiotique des passions. Des états* de *choses aux états d'âme*. Paris: Editions *d*u Seuil.

Grund, Cynthia. 1996. "How Philosophical Characterizations of a Musical Work Lose Sight of the 'music' and How It Might Be Put Back." In *Musical Signification*,

ed. Eero Tarasti, pp. 64—79. Berlin, New York: Mouton *de* Gruyter.

Guerrero, Briceño, and Manuel, José. *L'enfance d'un magician.* La Tour D'Aigues: Edition *de* L'Aube.

Hahn, Reynaldo. 1990. *On Singers and Singing: Lectures and an Essay.* London: Christopher Helm.

Hardwick, Charles S. 1977. *Semiotic and Significs*: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. Bloomington and London: Indiana University Press.

Hare, R. M. 1952. *The Language of Morals.* Oxford: Oxford University Press.

Harnoncourt, Nikolaus. 1985. *Musik als klangrede.* Salzburg und Wien: Reisdenz Verlag.

Hatten, Robert S. 1994. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indian University Press.

Hegel, G. W. F. 1917. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte. I. Band: Einleitung.* Leipzig: Verlag von Felix Meiner.

——. 1838. *Vorlesungen über die Philoaophie der Geschichte.* Hersgg. v. Eduard Gans. Berlin: Verlag von Duncker und Humblot.

——. 1989. "Logiikan tiede I (alkulukuja)". Trans. Eero Tarasti. *Synteesi* 1—2. "Der deutsche Geist", ss. 2—11.

——. 1989. "*Logiikan tiede I ja II.*" Finnish translation by Eero Tarasti. Synteesi 1—2 / 89 and 3 / 89: 2—11 and 103—122.

Heidegger, Martin. 1959. *Gelassenheit.* Pfullingen: Neske.

——. 1967. *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

——. [1967] 2000. *Oleminen ja aika/Sein und Zeit* (The Finnish translation), Tampere: Osuuskunta Vastapaino (original: Tübingen: Max Niemeyer Verlag).

Heinämaa, Sara. 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle* [Gesture, Style and Gender: The Phenomenology of the Body in Merleau—Ponty and Beauvoir and Its Meaning to the Gender Problematics]. Helsinki: Gaudeamus.

Hepokoski, James. 1993. Sibelius: Symphony No. 5. Cambridge: Cambridge University Press.

Hesse, Herman. 1931. *The Narcissos and the Goldmouth* [Narziss und Goldmund]. Berlin: S. Fischer.

Høeg, Peter. 1957. *Borderliners.* Tran. Barbara Haveland. New York: Farrar Straus and Giroux, 1994.

——. 1993. *Smilla's Sense of snow*. Trans. Tina Nunnally. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Hoffmeyer, Jesper. 1993. *Signs of Meaning in the Universe*. Advances in Semiotics. Bloomington: Indianapolis. Indiana University Press.

Hollander, Hans. 1967. *Die Musik in der Kulturgescichte des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Köln: Arno Verlag.

Huhtinen, Aki—Mauri ed. 2002. *Sotilasjohtamisen tutkimuksen tieteenfilosofiset perusteet ja menetelmät*. Helsinki: Maanpuolustuksen korkeakoulu.

Husserl, Edmund. 1913. *Logische Untersuchungen. Untersuchung zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Tübingen: Max Niemeyer.

——. 1964. *The Idea of Phenomenology*. Trans. William P. Alston and George Nakhnikian. The Hague: Martinus Nijhoff.

——. 1995. *Fenomenologia idea. Viisi luentoa*. Helsinki: Loki—Kirjat.

——. 2000. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Huyghe, René. 1959. *Dialogue avec le visible*. Connaissance de la peinture. London: Thames and Hudson.

Inwood, Michael. 1992. *A Hegel Dictionary*. The Blackwell Philosopher Dictionnaries. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.

Jankélévitch, Vladimir. 1957. *Le Je—ne—sais—quoi et le Presque—rien*. Paris: Presses Universitaires de France.

Jaspers, Karl. 1919. *Die Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: J. Springer.

——. 1948. *Philosophie*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer Verlag.

——. 1950. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. München: R. Piper & Co. Verlag.

Johansen, Jørgen Dines. 1993. Dialogic Semiosis: *An Essay on Signs and Meaning*. Bloomington: Indiana University Press.

Kant, Immanuel. [1785]1959. *Crundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Stuttgart: Reclam Verlag.

——. [1793]1974. *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X. Sduhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel. 1968. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart: Phillip Reclam Jun.

Kaurismäki, Aki. 2003. *Mies vailla menneisyyttä*, (*Man without Past*). Helsinki:

WSOY.

Kierkegaard, Søren. [1846]1943. *Päättävä epätieteellinen jälkikirjoitus*[The Concluding non—scientific Post—scriptum]. Finish trasnlation from Danish. Juva : WSOY.

Koch, Walter A. 1986. *Genes vs. Memes: Modes of Integration for Natural and Cultural Evolution in a Holist Model.* Bochum: Studienverlag Brockmeyer.

Kokkonen, Joonas. 1992. *Ihminen ja musiikki Valittuja kirjoituksia, estelmiä, puheita ja arvosteja.* Jyväskylä: Gaudeamus.

Kostka, Stefan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth —Century Music.* 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall.

Kukkonen, Pirjo. 1993. *Kielen silkki. Hiljaisuus ja rakkaus kielen ja kirjalisuuden kuvastimessa.* Helsinki: Yliopistopaino.

Kurth, Ernst. 1947. *Musikpsychologie.* Hildesheim: Georg Olms.

Kuusi, Osmo 2004. *Geenitieto kuuluu kaikille.* Helsinki: Edita.

Kwiek, Marek. 1998. "Between the Community and the 'Text'". Trames: A Journal of the Humanities and Social Sciences 2, no. 2: 47—52 [Estonian Academy of Sciences and Tartu University].

Lahier, Bernard. 1998. *L'homme Pluriel: Les ressorts de l'action.* Paris: Nathan.

Landowski, Eric. 1997. *Présences de l'autre.* Paris: PUF.

LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis.* New York: Norton.

Levinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et infini: Essai sur l'extériotité.* Paris: Kluwer Academic.

Lévi—Strauss, Claude. 1970. *Triste tropiques.* New York: Atheneum.

——. 1949. *Les structures élémentairs de la parenté.* Paris: Plon.

——. 1969. *Totemism.* Trans. Rodney Needham. Aylesbury: Beacon Press.

——. 1964—1971. *Mythologiques I—IV.* Paris: Plon.

Lidov, David. 1980. *Musical Structure and Musical Significance.* (Working paper, Toronto Semiotics Circle.) Toronto: Victoria University.

Linn, Denise. 1995. "*Merkit viitoittavat oikean tien*". Voi hyvin 6:7—12.

Lõhmus, Maarja. 2002. *Transformation of Public Text in a Totalitarian System: A Socio—Semiotic Study of Soviet Censorship Practices in Estonian Radio in the* 1980*s* (Annales Universitatis Turkuensis Series B, vol. 248). Turku, Finland: Turkun Yliopisto [University of Turku].

Lovejoy, Arthur O. 1948. *Essays in the History of Ideas.* Baltimore: The Hohns Hopkins Press.

Lucretius. 1965. *Maailmankaikkeudesta [De rerum natura].* Finnish trans. Paavo

Numminen. Porvoo and Helsinki: Werner Söderström.

Luyken, Lorenz. 1995. "… aus dem Nichtigen eine Welt schaffen…": Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius. (Kölner Beiträge zur Musikforschung.) Kassel: Gustav Bosse Verlag.

Mâche, François – Bernard. 1983. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck.

Mackie, John. 1977. *Ethics, Inventing Right and Wrong*. London: Harmondsworth.

Mann, Klaus. 1976. *Wendepunkt*. München: Edition Spangenerg.

Marcel, Gabriel. 1927. *Journal Métaphysique*. Paris: Editions Gallimard.

Marc–Lipiansky, Mireille. 1973. *Le structuralisme* de *Lévi – Strauss*, Paris: Payot.

Margolis, Joseph. 1995. *Interpretation, Radical but Not Unruly*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Mayakovski, Vladimir. 1959. *Pilvi housuissa*. Helsinki: Tammi.

McTaggart, J. McT. E. [1927]1988. *The Nature of Existence*. Ed. C. D. Broad. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.

Mead, George Herbert. [1934]1967. *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviourist*. Edited and with an Introduction by Charles W. Morris. Chicago and London: University of Chicago Press.

Merrell, Floyd. 1995. *Peirce's Semiotics Now: A Primer*. Toronto: Canadian Scholar's Press.

Meyer, Leonard B. 1978. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: University of Chicago Press.

——. 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Michel, Régis. 1992. *Géricault, l'invention* du *réel*. Paris: Gallimard.

Pihlström, Sami. 2003. *Naturalizing the transcendental: A pragmatic view*. Amherst (NY): Humanity Books.

Pikkarainen, Esa. 2004. *Merkityksen ongelma kasvatustieteessä. Lähtökohtia pedagogisen toiminnan perusrakenteen semioottiseen analyysiin*. Acta Universitatis Ouluensis E 69. Oulu: Oulun Yliopisto.

Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structualism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice.

Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Ac-

ademic Publishers.

——. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Moore, G. E. . 1903. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.

Morpurgo—Tagliabue, Guido. 1960. *L'esthétique contemporaine*. Milan.

Morris, Charles . 1956. *Varieties of Human Value*. Chicago: University of Chicago Press.

Mukarovsky, Jan. 1978. *Structure and Sign, and Function*. Selected Essays: Trans. and ed. by John Burbank, Peter Steiner. New Haven, London: Yale University Press.

Murtomäki, Verjo. 1993. *Symphonic Unity: The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. (Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis.) Helsinki: Department of Musicology, University of Helsinki.

Nietzche, Friedrich Wilhelm. 1974. *The Gay Science*. New York: Vintage.

——. 1997. *Beyond Good and Evil*. Mineola, N. Y. : Dover Publications.

Nöth, Winfried. 2000. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Novalis. 1958. Heinrich von Ofterdingen. *Goldmanns Gellbe Taschenbucher*. Munchen: Wilhelm. Verlag.

Ortoli, Cecile. "L'Erotisme musical ou le sujet *d*e la musique." Doctoral thesis submitted at the University of Nizza Sophia Antipolis, May 13, 1995.

Parland, Henry. 1970. *Sakernas uppror*[The Rebelion of the Things]. A novel in the collection *Säginteannat, Samlad Prosa* 2, ed. Oscar Parland. Helsingfors: Söderström et Co.

Parret, Herman ed. 1994. *Peirce and Value Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Pavese, Cesare. 1950. *La luna e i falò*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Peirce, Charles Sanders. 1955. *Philosophical writing of Peirce*. Selected and edited with an introduction by Julius Buchler. New York: Dover Publications.

——. 1992. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 1 (1867—1893), ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington: Indiana University Press.

——. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Buchler, Julius ed. Stuttgart: Reclam.

——. 1992. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 1 (1867—1893), ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington: Indiana Univer-

sity Press.

——. 1995. "Evolutionary Love." In *Philosophical Writings of Peirce*, selected and edited by Justus Buchler, pp. 361—374. New York: Dover Publications.

Picon, Gaetan. 1973. Lectures on surrealism at the Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

Pihlstrom, Sami. 2002. "Linguistic Practices and Transcendental Arguments: Taylor and Wittgenstein" in Arto Laitinen & Nicholas H. Smith eds. *Perspectives on the Philosophy of Charles Taylor*. Acta Philosophica Fennica 71, Helsinki.

Pikkarainen, Esa. 2004. *Merkityksen ongelma kasvatustieteessä. Lähtökohtia pedagogisen toiminnan perusrakenteen semioottiseen analyysiin*. Acta Universitatis Ouluensis E 69. Oulu: Oulun Yliopisto.

Ponzio, Augusto. 1993. Signs, Dialogue, and Ideology. Amsterdam: John Benjamins.

——. 1999. *La comunicazione*. Bari: B. A. Graphis.

Proust, Marcel. 1934. *Remembrance of Things Past*. 2 Vols. Trans. C. K. Scott Moncreiff. New York: Random House.

——. 1954. *A la recherché* du *temps perdu*. Paris: Gallimard.

Rauhala, Lauri. 1993. *Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelnänä*. Vol. 41. Tampere: Tampereen yliopisto. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta.

Rawls, John. 1973. *A Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press.

Restout, Denise ed. 1973. *Landowska on Music*. New York: Stein and Day.

Rickards, Guy. 1997. *Jean Sibelius*. London: Phaidon.

Ricoeur, Paul. 1967. *Histoire et vérité*. Paris: Editions *d*u Seuil.

——. 1983. *Temps et récit*. Paris: Editions *d*u Seuil.

Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Pairs: Editions *d*u Seuil.

Rossi—Landi, Ferruccio. 1972. *Semiotik, Ăsthetik, und Ideologie*. Munich and Vienna: Carl Hanser.

——. 1973. *Ideologies of Linguistic Relativity* ($\frac{1}{4}$ Approaches to Semiotics 4). The Hague and Paris: Mouton.

——. 1978. *Ideologia*. Milan: Istituto Editoriale Internazionale.

Royce, Josiah. 1951. *Royce's Logical Essays*. Iowa: Dubuque.

Royce, Josiah. 1998. *Metaphysics*. W. E. Hocking, Richard Hocking and Frank Oppenheimer eds. New York: State University of New York Press.

Ruskin, John. 1905. *Sesame and Lilies*. In the Complete Works of John Ruskin. New York: T. Y. Crowell and Co.

——. 1987. *Modern painters*. Edited and abridged by David Barrie. London: Andre Deutsch.

Samuels, Robert. 1995. *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sartre, Jean – Paul. 1943 [1993]. *L'être et le néant*. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard.

Saussure, Ferdinand *de*. [1916]1995. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef. 1977. *Philosophie der Offenbarung* 1841/42, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

——. [1800]1971. *System des transzendentalen Idealismus*. Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden. Zweiter Band. Berlin: Akademie Verlag.

Scherer, Klaus. 2001. *Le futur des émotions*. Le Monde (vendredi 23 novembre): 16.

Schickel, Richard. 1968. *Walt Disney*. London: Weidenfeld and Nicolson.

——. 1969. *The Disney Version: The life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. New York: Simon and Schuster.

Schiller, Friedrich. [1795]1978. *Über naïve und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam.

——. 1967. *Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen*. München: Wilhelm Fink Verlag.

——. 2000. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam.

Schlegel, August Wilhelm. 1994. *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Stuttgart: Reclam.

Schütz, Alfred, and Luckmann, Thomas. 1994. *Strukturen der Lebenswelt I – II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

——. 1993. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Ein Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

——. [1932]1974. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Eineleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sebeok, Thomas A. 1979. *The Sign and Its Masters*. Austin: University of Texas Press.

——. 1991. *A Sign Is Just a Sign*. Bloominton: Indiana University Press.

De Sénancour, Etienne. [1804]1892. *Oberman*. Grenoble: B. Arthaud.

Showalter, Mary Emma. 1986. *The Mennonite Community Cookbook: Favorite Family Recipes Scottsdale*. Penn. : Herald Press.

Snellman, Johan Wilhelm. 1841—1842. *Versuch einer spekulaitiven Entwicklung der Idee der Persõnichkeit*. Samlade arbeten vols. 1—2.

——. 1842. *Tyskland, skildringar och omdõmen frãn en resa* 1840—1841. Stockholm.

Sollers, Phillipe. 1972. "La lecture de Poussin." *Cahiers théoriques*8/9.

Solowiew, Wladimir. 1965. *Philosophie, Theologie, Mystik, Grundprobleme und Hauptgestalten*. Freiburg im Breisgaus: Erich Wewel Verlag.

Souriau, Etienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*, sous la direction de Anne Souriau. Paris: PUF.

Souris, André. 1976. *Conditions de la musique*. Bruxelles: Editions de l' Université de Bruxelles.

Taine, Hippolyte. 1873. *Philosophy of Art*. New York : Holt & Williams.

Tarasti, Eero. 1972. Article in *Ylioppilaslehti*[Student Weekly Magazine](Fall). University of Helsinki.

——. 1979. Myth and Music. Approaches to Semiotics 51. Berlin: Mouton de Gruyter.

——. 1991. "Sur I'authenticité et l'inauthenticité des arts." *Degre's*68: a1—a26.

——. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. (In French: *Sémiotique musicale*, trans. Bernard Dublanche. Collection Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges: Presses Universitaires De Limoges, 1996.)

——ed. 1995. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

——. 1996. *Heitor Villa—Lobos. Life and works*. Jefferson, N. C. : McFarland Publishers.

——. 1999. "Jean Sibelius as an Icon of the Finns and Others." In *Snow, Forest, Silence*, ed. E. Tarasti, 221—246. Acta Semiotical FennicaVI. Imatra: International Semiotics Institute.

——. 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

——. 2002. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Applied semiotics. Berlin, New York: Walther de Gruyter.

——. 2004a. *Arvot ja merkit. Johdatus eksistentiaalisemiotiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

——. 2004b. "Valta ja subjektin teoria". *Synteesi* 4/2004. Ss. 84—102.

——. 2004c. *Pariisin uudet mysteerit ja muita matkakertomuksia*. Imatra: Imatran Kansainvälinen Semiotiikan Instituutti/Suomen Semiotiikan Seura, julkaisuja nr. 2.

——. 2005. "Existential and Transcendental Analysis of Music" in *Studi Musicali*, Accademia nazionale *d*i Santa Cecilia, direttor Agostino Ziino, Firenze. Leo S. Olschki Editore, s. 223—266.

Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Tawaststjerna, Erik. 1978. Jean Sibelius 4. Helsinki: Otava.

Taylor, Charles. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.

——. 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Thoresen, Lasse. 1987. An auditive analysis of Schubert's Piano Sonata op. 42. In: Semiotica 66 (1/3), 211—237.

Tolstoy, Leo. 1904—12. "What Do We Have to Do." In Lev N. Tolstoy, *Works*, trans. and ed. Leo Wiener. Boston: Colonial Press.

——. 1981. *The Death of Ivan Iliych*. Trans. Lynn Solotaroff, with an introduction by Ronald Blythe. Toronto, New York: Bantam Books, 1981.

Uspenskij, Boris, Vjaceslav Ivanov, V. N. Toporov, and A. M. Pjatigorskij. 1975. *These on the Semiotic Study of Culture*. Lisse: Peter *d*e Ridder.

——. 1991. *Komposition poetiikka: Taideteoksen sommittelun periaateet*. Finnish trans. Marja—Leena Vainionpaa—Palmgren. RT—Paino: Orient Express.

Uexküll, Jakob von. 1940. *Bedeutungslehre*. Leipzig: Barth.

——, Werner Geigges, and Jörgen Herrmann. 1993. "Endosemiosis." *Semiotica* 96 (1/2), 5—51.

——. 1993. "Endosemiosis" (together with Werner Geigges and Jörg M. Herrmann). *Semiotica* vol. 96—1/2 p. 5—51.

Vaihinger, Hans. 1920. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Leipzig: Verlag von Felix Meiner.

Vattimo, Gianni. 1985. La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post—moderna. Milano: Garzanti.

Veivo, Harri. 2006. "Verkosto P", in *Synteesi* 2/2006, teemanumero "Marcel Proust", ss. 39—43.

Vharbonnières, Georges. 1969. *Conversations with Claude Lévi — Strauss*. London: Jonathan Cape.

Voigt, Vilmos. 1977. *Bevezetés a Szemiotikába*. Budapest: Gondolat.

Volli, Ugo. 2000. *Manuale di semiotica*. Rome and Bari: Editori Laterna.

von Wright, Georg Henrik. 1963a. *Norm and Action. A Logical Enquiry*. London: Routledge & Kegan Paul.

——. 1963b. *The Varieties of Goodness*, London: Routledge & Kegan Paul.

——. 1971. *Explanation and Understanding*. Ithaca: Cornell University Press.

Wahl, Jean. 1944. *Existence humaine et transcendence. Être et penser, Cahiers de Philosophie*. Neuchatel: Editions de la Baconnière.

Weiss, Peter. [1976]1978. *Die Ästhetik des Widerstands: Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

——. 1988. *Ästhetik des Widerstandes*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Westermarck, Edward. 1906. *The Origin and Development of the Moral Ideas*. London: Macmillan and Co.

Wilson, Edward O. 1975. *Sociobiology. The New Synthesis*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Zweig, Stefan. 1965. *Ihmiskunnan tähtihetkiä*. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

——. 1992. *The World of the Past* [Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers]. Frankfurt am Main: S. Fischer.

译后记

翻译《存在符号学》是我莫大的荣幸。

因师妹颜小芳要忙毕业论文，恩师赵毅衡先生让我来接手这一项工程。翻译这本著作并非易事，塔拉斯蒂先生知识的广博，使著作中铺陈了大量的哲学思考、音乐分析和多语种的阐述，让这部书异常厚重！不过在先生的鼓励下，我下了决心。一晃一年已过，现在终于得以成稿。

在此，我要感谢赵毅衡先生，在他的信任和支持下，才有了这本译著的顺利进展，也感谢著作者埃罗·塔拉斯蒂先生，他的广博知识，让我受益匪浅；他的谦虚淳朴，让我领略了大师的风采。在校正过程中，塔拉斯蒂先生的助手保罗·福塞尔博士辛苦查阅资料，在此一并表示感谢。此外还要感谢四川教育出版社的编辑郑晓韵女士，她的热情耐心以及对译著的孜孜不倦让我多得了一个同道的朋友。还有我的师妹颜小芳女士，功不可没，她在我翻译的过程中提供了部分翻译及原文资料，并给予我极大的理解和支持。最后要感谢我的女儿，她的懂事，让我能腾出手来做更多的事情。

愿此书带给您喜悦，愿塔拉斯蒂的思想在您心中闪光。

感谢热爱书的读者，感谢珍惜存在的人。

魏全凤

2011年端午于电子科技大学东苑